



UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES: HISTORIA, GEOGRAFÍA Y ARTE

**LA CRISIS DE LA GRAN DEPRESIÓN EN ESTADOS UNIDOS.
SU REFLEJO EN LA INDUSTRIA DEL CINE Y EN PELÍCULAS
REPRESENTATIVAS.**

JOSÉ HERNÁNDEZ RUBIO

DIRIGIDA: DRA. GLORIA CAMARERO GÓMEZ

2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
--------------------------	----------

1.-CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIOECONÓMICO

<u>1.A. ANTECEDENTES: COYUNTURA HISTÓRICA DE LOS AÑOS VEINTE.....</u>	16
--	-----------

1.A.1. Estados Unidos en el mundo: primera potencia tras la “Gran Guerra”	17
--	----

1.A.2. Áuge en los “felices años veinte”	21
--	----

1.A.2.a. Punto de vista económico.....	21
--	----

1.A.2.b. Punto de vista social.....	27
-------------------------------------	----

1.A.3. Primeros elementos de inestabilidad en los años 20....	32
---	----

1.A.3.a. Iniciativas políticas y económicas equivocadas.....	33
--	----

1.A.3.b. Factores de una inestabilidad social creciente.....	37
--	----

<u>1.B. CAUSAS DE LA CRISIS DE 1929.....</u>	44
---	-----------

1.B.1. Nociones básicas.....	45
------------------------------	----

1.B.2. Acumulación de excedentes.....	48
---------------------------------------	----

1.B.3. Crack bursátil y financiero	50
--	----

1.B.3.a. El declive empresarial.....	50
--------------------------------------	----

1.B.3.b. Decisiones político-económicas. El “jueves negro” de octubre de 1929.....	51
---	----

1.B.4. Factores internacionales.....	58
--------------------------------------	----

1.C. CONSECUENCIAS DE LA CRISIS: LA GRAN DEPRESIÓN.....61

1.C.1. Nociones básicas.....62

1.C.2. Consecuencias inmediatas tras el crack. Los primeros años..... 63

1.C.2.a. Crisis bancaria de liquidez.....63

1.C.2.b. Ruina generalizada. El fantasma del desempleo.
Conflictividad laboral.....65

1.C.3. La Gran Depresión.....66

1.C.3.a. Colapso económico. Sectores.....67

1.C.3.b. Pobreza. Paro en aumento. Conflictividad social.....69

1.C.3.c. Consecuencias políticas y cambio de modelo:
EL New Deal.....75

1.C.3.d. La extensión de la Gran Depresión.....79

2.-LA INDUSTRIA DEL CINE

2.A. CONTEXTO ARTÍSTICO MUNDIAL DE LOS AÑOS VEINTE: EL CINE COMO VANGUARDIA.....89

2.A.1. Nociones.....89

2.B. EL SENTIDO HISTÓRICO DEL CINE EN LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA.....95

2.B.1. El cine como fuente histórica y los géneros como
soporte.....96

2.B.2. El cine como fuente ideológica y política de la
Historia.....108

2.B.3. El cine como influencia social en los EE.UU. de los
años veinte.....133

2.C. COMPAÑÍAS, CINEASTAS Y OBRAS.....140

2.C.1. La influencia estadounidense en Europa.....141

2.C.2. Compañías y cineastas de Estados Unidos.....	150
<u>2.D. DIVOS Y DIVAS: EL STAR-SYSTEM DE HOLLYWOOD.....</u>	173
2.D.1. El teatro como punto de partida.....	174
2.D.2. El primer reconocimiento cinematográfico.....	176
2.D.3. La consagración del divismo.....	178
<u>2.E. TRANSICIÓN AL CINE SONORO.....</u>	189
2.E.1. La influencia de Estados Unidos en Europa.....	190
2.E.2. En Estados Unidos.....	195
2.E.2.a. Algunos cineastas y películas en el periodo de transición al sonoro.....	201
2.E.2.b. La nueva forma de interpretación actoral.....	204
<u>2.F. LA CRISIS DE 1929 Y LA INDUSTRIA DEL CINE.....</u>	210
2.F.1. Limitaciones y proteccionismos europeos.....	211
2.F.2. Estados Unidos: retraimiento y paradoja.....	213
2.F.2.a. Causas de la crisis y consecuencias inmediatas: el fin del auge.....	215
2.F.2.b. Las grandes paradojas: la hegemonía norteamericana y la consolidación de los géneros.....	230
<u>2.G. UN CINE DE IMPLICACIÓN SOCIAL EN LA GRAN DEPRESIÓN.....</u>	247
2.G.1. El cine de gánsters como reflejo de inestabilidad social.....	250
2.G.2. El drama social testigo de la precariedad: los años de post-crisis y del New Deal.....	256

3. PELÍCULAS REPRESENTATIVAS

3.A. ANTECEDENTES DE LA CRISIS.....278

3.A.1. Y el mundo marcha (King Vidor, 1928).....278

3.A.2. Mendigos de la vida (William Wellman, 1928).....301

3.B. CAUSAS DE LA CRISIS DEL 29.....316

3.B.1. La locura del dólar (Frank Capra, 1932).....316

3.B.2. Scarface, el terror del hampa (Howard Hawks, 1932).....338

3.B.3. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939).....358

3.C. CONSECUENCIAS. LA GRAN DEPRESIÓN.....385

3.C.1. El pan nuestro de cada día (King Vidor, 1934).....385

3.C.2. Fueros Humanos (Frank Borzage, 1933).....407

3.C.3. Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1939).....423

CONCLUSIONES.....437

BIBLIOGRAFÍA.....446

WEBGRAFÍA.....458

PELÍCULAS CITADAS.....460

INTRODUCCIÓN

Mi interés por afrontar a través del cine las vicisitudes de un país como Estados Unidos en el entorno de 1929, ha originado que bajo el título de “La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos. Su reflejo en la industria del cine y en películas representativas”, pretenda explicar dicha etapa histórica desde un soporte enormemente valioso y fundamental. La justificación del título, pues, surge de la necesidad de estudio de las tres partes en que se divide este trabajo, para integrarlas adecuadamente con el objetivo de reflexionar sobre el acontecer norteamericano de aquel momento desde la perspectiva cinematográfica.

Tal ha sido la magnitud de los hechos socioeconómicos acaecidos, tal ha sido su trascendencia, que un medio cultural como el cine no podía dejar pasar la oportunidad de intentar plasmarlos, así como la literatura, la fotografía o la pintura los han llevado con profusión a sus respectivos soportes. Pero será en el contexto cinematográfico donde con mayor exactitud han quedado registrados aquellos años, que se traducen en una etapa de prosperidad en el “país de las oportunidades”, que culmina abruptamente en una debacle financiera y que desemboca en otra etapa de largo y profundo declive.

Aun sin despreciar, en absoluto, los estudios especializados de diversa índole, he pretendido recurrir a un puñado de largometrajes en aras de comprender lo sucedido con la mejor objetividad aproximada. Hay que valorar sobremanera el trabajo de investigadores y economistas, mucho más cercanos a las cifras y números que explican el auge y caída del país, si bien, desde un punto de vista social, incluso desde la idiosincrasia cultural, he de abogar porque el cine, en tanto que reflejo de unas vivencias realistas de la sociedad de los años veinte y treinta, se erige en un recurso prioritario e insustituible.

Resulta evidente que en la corta vida de un arte como el cine, un buen número de obras nos ha ofrecido, y siguen ofreciendo, la contemplación de ciertos periodos históricos de gran trascendencia en el devenir de nuestra civilización. El cine se erige como instrumento de pleno derecho para proporcionar una información de interés. Por tanto, uno de los objetivos primeros de esta tesis es reivindicar, desde los inicios, el papel del cine como herramienta para acercarnos a las circunstancias de aquella etapa concreta.

Son muchas las realizaciones que han recreado abundantemente el pasado y se puede asegurar, como es obvio, que también el periodo que el presente trabajo pretende abordar, acotado en un tiempo reciente y en un espacio reconocido, ha quedado igualmente tratado por la industria del cine y todo lo que conlleva.

Por consiguiente, esta tesis responde a un doble objetivo. Se trata, por un lado, de desentrañar la evolución de un país tan extraordinario, protagonista de la crisis, desde las más altas cimas de poder internacional hasta su abrupto derrumbe; y por otro, de utilizar el cine como método para intentar explicar dicha evolución.

A señalar que en mi condición de empleado de banca siempre me ha interesado toda fluctuación económica y financiera de especial índole. En la actual coyuntura de crisis en la que se encuentra nuestro sistema capitalista, me ha llamado mucho la atención el desarrollo de las causas responsables y de las consecuencias derivadas. Y para entenderlo me resulta muy llamativo que, como ya conocemos, en los últimos años se ha producido un grupo de filmes que tienen como temática esencial diversas problemáticas económicas, con sus repercusiones directas y creíbles.

Y una reflexión de enorme envergadura es la verificación de cómo dichos problemas, tanto en la realidad como en la ficción cinematográfica, son los mismos que hace ochenta años. Al respecto, he podido constatar que los parámetros macroeconómicos de nuestra contemporaneidad del siglo XXI, tienen mucho que ver con lo ocurrido en los años veinte y treinta del siglo anterior en Estados Unidos, y por ende, en el resto del mundo. Pero lo más sorprendente es que, he comprobado cómo también en el cine existen semejanzas respecto al mensaje que se quiere transmitir.

En efecto, los episodios de cierta prosperidad socioeconómica, desregulación financiera, explosión de burbujas bursátil e inmobiliaria, aumento repentino del paro y de la pobreza, migraciones masivas en busca de trabajo... son cuestiones que tienen fuertes paralelismos en ambos periodos. E igualmente, muchas realizaciones de esas dos etapas contienen un buen número de analogías en sus propuestas significativas.

Para ejemplificar lo anterior, quisiera explicar con brevedad la extrapolación que se produce entre la quiebra de bancos en 1929 y a la caída del gigante Lehman Brothers en 2008, como efectos directamente vinculados a ambas crisis. Pues bien, podemos encontrar similitudes cinematográficas en las controvertidas gestiones bancarias de *La locura del dólar* (*American Madness*, Frank Capra, 1932) y *Margin Call* (J.Chandor, 2011), con las respectivas reuniones urgentes de sus consejos de administración, sus negociaciones en la sombra y sus decisiones que afectan a terceras personas.

Por ello, he de comentar que mi primera intención para realizar este trabajo fue la de recurrir a la equivalencia entre los dos momentos históricos, desde la perspectiva verídica y desde la ficcional. Pero finalmente me decante por investigar lo acaecido en el entorno de 1929 atendiendo a un motivo insoslayable: aquel periodo supone un tramo ya cerrado en la realidad (aunque el cine siempre pueda recrearlo una y otra vez), pero no el actual, donde las consecuencias de la crisis parecen no haber terminado y habría un cine todavía no hecho que recogiese esas cuestiones “en curso”.

Con todo, a finales de 2012, sí que tuve la oportunidad de impartir en la Fundación Cultural Las Claras de Murcia, junto a Enrique Egea Ibáñez, presidente de la Fundación Universidad Empresa (UMU), una charla con secuencias cinematográficas de películas producidas en los últimos años relacionadas con la crisis de nuestros días, donde ambos explicábamos su sentido y las premisas estéticas más relevantes. Así, películas como *Wall Street, 2, el dinero nunca duerme* (O. Stone, 2010) y la citada *Margin Call* (J.Chandor, 2011) o los documentales *Capitalismo, una historia de amor* (M. Moore, 2009) e *Inside Job* (Ch. Ferguson, 2010), nos pueden demostrar que,

“Además de los habituales de comunicación, la coyuntura económica internacional en la que nos encontramos tiene para su representación otro aliado no menos sugerente, como es el cine. Diversas películas ejemplares y significativas han dado buena muestra de las vicisitudes que han originado el estado actual de las cosas. Siempre hemos de agradecer al cine que se haya implicado en un escenario de crisis mundial, desde la riqueza de matices que atesora el séptimo arte. Porque tanto el documental más riguroso, como el cine más convencional en su variedad de tipologías (comedia, social, drama...) se han erigido como testigos realmente valiosos, incuestionables. La selección de secuencias cinematográficas a exponer pretende acercarnos a algunas causas y consecuencias que están protagonizando la dinámica económica del siglo XX. A través de un puñado de imágenes y diálogos elocuentes, podemos aprehender unos hechos, más allá del argumento de cada película, que están influyendo decisivamente en nuestra sociedad globalizada”¹.

En este sentido, he considerado que para la etapa a estudiar en esta tesis doctoral, un grupo de realizaciones muy significativas también ha acertado en tratar aquella “coyuntura económica desde la riqueza de matices que atesora el séptimo arte, que en su variedad de tipologías se han erigido en testigos valiosos e incuestionables”². O sea, que para analizar con la coherencia necesaria la historia de aquel pasado, he creído conveniente relacionar la diversidad de temas mediante películas diferentes en apariencia.

¹ EGEA, E. y HERNÁNDEZ, J., “Cine y Economía en los Tiempos Modernos”. Introducción folleto invitación Conferencia. Centro Cultural Las Claras-Fundación CajaMurcia. Murcia, 2 octubre de 2012.

² IBIDEM

Mediante la trama central, o bien como trasfondo de un argumento exclusivo, el protagonismo de esas materias ha quedado explicitado con claridad en dichas películas. Se puede atestiguar que en la variedad de géneros que surgen a partir de los años veinte y al margen de los estrictamente “históricos”, existen elementos de consistencia sobre la recreación de aquel pasado. Sin embargo, aquí me he ceñido a las películas más afines a las cuestiones que interesan en el entorno de 1929 en Estados Unidos, como luego veremos.

Este trabajo está dividido en tres grandes bloques o capítulos, que son: el contexto político y socioeconómico que enmarcó todo lo concerniente a la crisis de 1929, el reflejo de la misma en la industria del cine y en películas representativas. Por lo tanto, he partido del estudio de la Gran Depresión con sus causas y consecuencias, en la parte primera, para ver qué efectos tiene ésta en la industria cinematográfica, que es el contenido de la segunda parte, y cómo se representan sus aspectos más destacados en una serie de películas representativas.

En el apartado primero, “contexto político y socioeconómico” de las décadas veinte y treinta, se explica con detalle los factores antecedentes que lograron el auge y crecimiento de Estados Unidos, merced a las iniciativas en el ámbito político y financiero. Porque sería en ese preámbulo al crack de octubre de 1929, donde se formaría el progreso económico imparable y el cambio de mentalidad social traducido en los “felices años veinte”, a la vez que ciertos obstáculos menos llamativos estaban socavando la prosperidad. Seguidamente, se analizan las causas socioeconómicas que iban a abocar al país a la mayor crisis conocida hasta el momento en el mundo capitalista. De sobra conocido es que el auge económico se asentaba sobre unos frágiles cimientos, derivados de la pésima labor de unos dirigentes que alentaban la desregulación financiera, a lo que se añadiría el colapso de los sectores productivos, la inanidad de Europa y, en el plano social, los episodios de corrupción institucional y la inestabilidad que ocasionaba el gansterismo. Y todo lo cual iba a explotar en el crack bursátil del famoso “jueves negro” (24 de octubre de 1929). Por tanto, ha sido objetivo esencial indagar en la naturaleza de tales factores, protagonistas del fin del crecimiento. Finalmente, el tercer y último aspecto estudiado en el “contexto político y

socioeconómico” es el referente a las consecuencias derivadas del estallido, que se iban a prolongar duramente en la década siguiente. La llamada Gran Depresión es abordada desde el examen de sus componentes más perentorios, puesto que inmediatamente después del “crack” se sucedieron los cierres bancarios y empresariales, el descenso del consumo, la acumulación de excedentes y la caída brutal de la inversión..., y el desempleo y la pobreza generalizada a lo largo y ancho de los Estados Unidos. Los trabajos de Marc Nouschi, Mardwyn Jones, Paul Johnson y, muy especialmente el de Lawrence William Levine (*American Culture and the Great Depression*) publicado en la *Yale Review* de la Oxford University Press, en 1985, me han sido muy útiles y me han facilitado los datos numéricos necesarios para llevar a cabo las enumeradas investigaciones desarrolladas en este primer bloque. También he tenido en cuenta las controvertidas opiniones que formula, con mirada keynesiana, Paul Krugman en su conocida obra de divulgación *El retorno de la Economía de la Depresión y la crisis actual*. Este profesor de Princeton, que obtuvo el Nobel de Economía en 2008, no se centra exclusivamente en la crisis del 29, sino que la recoge como una más de las crisis capitalistas producidas, pero su análisis, pese a desarrollarse en una vertiente política que ha suscitado críticas contundentes, me ha abierto puertas para el conocimiento de ese periodo.

En la segunda parte, “la industria del cine”, me centro que estudiar cómo influyó el crack del 29 en la “fábrica de sueños” del mismo tiempo y lugar, y que consecuencias tuvo en la misma. Hago un recorrido por las características del cine que se estaba produciendo en los años veinte y treinta en los Estados Unidos, por las productoras, cineastas, obras, actores y actrices, para centrarme en las políticas de control que se llevaron a término y que generaron una serie de cambios que alteraron el panorama industrial cinematográfico. Las valoraciones al respecto se recogen en las conclusiones.

Pero, sí fue cierto, que la industria norteamericana del cine, en los finales de los años veinte, estableció una serie de estrategias que le hizo consolidarse y repuntar en ingresos (mayor número de espectadores), en producción (mayor número de películas) y en beneficios (menores costes). Dichas estrategias y sus resultados se estudian en

este capítulo, destacando el nacimiento del sonoro, acontecido dos años antes, y las sub-siguiente profundización en las políticas de marketing, como ampliar la oferta temática con la diversificación de géneros, muchos de evasión, en los que no faltaron el “happy ending” y las recreaciones del “American Dream”. Además, en “Un cine de implicación social en la Gran Depresión” se recoge un grupo de obras que se emplearon en mostrar otra cara, también verídica, de Estados Unidos. Para tratar con la congruencia necesaria este apartado, lo he subdividido en dos partes: “El cine de gánsters como reflejo inestabilidad social” y “El drama social como testigo de la precariedad en los años de post-crisis y del New Deal”, ya que ambas tipologías son las más directamente relacionadas con la “implicación social” y, en el último caso, insistimos en su vinculación con los impulsos “newdealistas”, que abogaban por apoyar realizaciones que insuflaran un hálito de esperanza y justicia al espectador.

Tampoco faltan las referencias a otras de la “acciones estrella”, es decir las creaciones de premios, como los reconocidos “Oscars” de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood, cuya primera entrega tuvo lugar el 26 de mayo de 1929; igualmente, la política del *star system*, cuyo elenco se amplió entonces con la irrupción de nuevos actores, actrices y directores, muchos de los cuales llegaron de Europa, unos huyendo del nazismo y otros “a golpe de talonario”. La prensa los convirtió en “en divas y en divos” y así aumentó la asistencia a las películas que ellos y ellas protagonizaban o dirigían. Y muy especialmente, el *stude-system*, que permitió concentrar la producción, la distribución y la exhibición, abaratando los costes e incrementando los beneficios. También dedico especial atención al otro aspecto fundamental, intrínseco al desarrollo de la nueva industria, que fue el alcance de las *majors* en los citados parámetros.

Son estas cuestiones las que, separadamente, han sido bastante estudiadas. Incluso a ellas dedican un espacio considerable obras de divulgación, como la *Historia General del Cine*, publicada por la editorial Cátedra entre 1995 y 1997, concretamente los volúmenes IV (“América, 1915-1928”), VI (“La transición del mudo al sonoro”) y VIII (“Estados Unidos, 1932-1955”), pero no plantean dichos temas en relación estricta con el crack del 29. Por el contrario, ese ha sido mi objetivo y he procurado estudiarlos

como consecuencias de la crisis y a partir de datos económicos. Es decir, el alcance que tiene esta en la industria cinematográfica y cómo es detonante de las estrategias desarrolladas en la misma entonces.

También hay estudios al margen de los capítulos correspondientes en obras generales, como el reciente de Carmen Mainer, *El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)*, aparecido en la revista *Fotocinema*, en 2013. Su título parece coincidir con gran parte de los contenidos de esta tesis doctoral, pero tampoco exactamente porque el estudio de la Gran Depresión tiene en él un carácter más temporal que conceptual. Por ello, han sido los trabajos de autores norteamericanos los que más me han ayudado en este cometido y los que se sitúan más cerca de mis objetivos. En ese sentido, resulta destacable el ya clásico estudio de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, en el que pesan las cuestiones económicas a la hora de afrontar la industria cinematográfica de Hollywood en su Edad de Oro. También el trabajo de Edward Jay Epstein (*La gran ilusión. Dinero y poder en Hollywood*) o los recogidos por Tino Balio en el conocido *The American Film Industry*.

Independientemente de dichas referencias básicas, y en cuanto a que me he centrado en los aspectos sectoriales, he tenido en cuenta aquellas aportaciones que estudian episodios concretos de la industria cinematográfica norteamericana desde la economía, como la investigación de Alexandra Gil sobre las prácticas empresariales impuestas en el Hollywood de la época (*Breaking the studios: antitrust and the motion picture industry*) o de Peter Roffman y Jim Purdy (*The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the fifties*) sobre las temáticas “sociales” que adopta el cine norteamericano tras el crack del 29, aunque lo haga sólo como referencia ya que su análisis se concreta en períodos posteriores.

En la tercera parte de esta tesis, “Películas representativas”, trato una serie de ejemplos que reflejan la Gran Depresión y que recogen los temas que generó el mismo: paro, pobreza, migraciones interiores en busca de subsistencia y otras lacras sociales. Responde al doble objetivo de defender la representación cinematográfica como una manifestación cultural prioritaria para aprehender unos hechos

determinados, en este caso, los antecedentes, las causas y las consecuencias de la crisis; y además, desde los condicionantes que han marcado el propio desarrollo del cine, los recursos técnicos y formales, la ideología imperante, las compañías, los directores, los actores, etc.

Dicho capítulo queda subdividido en tres apartados, y para cada uno de ellos, he seleccionado varios filmes que me han parecido idóneos y recurrentes. Al respecto, un objetivo de gran calado es la ubicación de las películas tratadas en una dimensión temporal casi contemporánea a lo sucedido, tanto en los antecedentes como en las causas y consecuencias de la crisis. Ello obedece al intento de lograr una mayor credibilidad y cercanía cinematográfica a la realidad, por parte de los responsables de dichos filmes y su intención de dar a conocer la problemática en sendas décadas de los años veinte y treinta. Por tanto, se hace constar el momento sociopolítico de Estados Unidos en que se desarrollaron, que no dejaría de influir conscientemente en el trabajo del cineasta. Así, recogen una realidad generada en ese tiempo y espacio.

Por esa razón he descartado ejemplos muy reconocidos sobre los años de la Depresión, como *Danzad, danzad malditos*, dirigida por Sidney Pollack en 1969, y que explica las estrategias empleadas para sobrevivir en los duros momentos de la crisis, a la vez que realiza una crítica demoledora de la participación en los concursos de resistencia de bailes, que se pusieron de moda en la época. Lo mismo puedo decir de *De ratones y hombres* (1992), de Gary Sinisi, adaptación de la obra homónima de Steinbeck sobre el fracaso de los esfuerzos de dos trabajadores del mundo rural para prosperar en los tiempos del crack.

Se ha intentado que la representatividad de lo acontecido fuese lo más amplia posible. Tales periodos poseen rasgos muy señalados que han tenido en el cine su oportuna lectura ficcional, es decir, las películas pueden estar en una posición inmejorable para mostrarnos la crisis socioeconómica de la Gran Depresión, sin menoscabo de lo apuntado con anterioridad: no se tratan de recreaciones históricas propiamente dichas sino de obras donde recoger aspectos que alumbra el crack.

En cuanto a las películas en sí, para el primer apartado de esta tercera parte, “Antecedentes de la crisis”, he abogado por dos largometrajes previos a la debacle económica de octubre de 1929, que de alguna manera estaban vaticinando el porvenir desastroso al que Estados Unidos se dirigía. Porque al mismo tiempo que se vivían los “felices años veinte”, otra América crecía al margen de lo comúnmente aceptado, lejos de la aparente felicidad general.

Así, *Y el mundo marcha* y *Mendigos de la vida* representan otra cara de la moneda que parecía anticipar un futuro no tan halagüeño, desde el ámbito de la ciudad y desde el interior hostil del país, respectivamente. En la primera, dirigida por King Vidor en 1928, ya está presente el problema del desempleo en una gran urbe, tema muy cercano a la crisis. A través de ella podemos observar unas vidas anónimas cuya fragilidad es cada vez más latente. En cuanto a *Mendigos de la vida*, también de 1928, William Wellman traslada la historia a la penosa situación de muchos desheredados de la Norteamérica profunda. El paro y la miseria están ahora en el ámbito rural. También Wellman quiso mostrar a través de un grupo de vagabundos que otro país existía, y que ciertas sombras se vislumbraban junto a la aparente prosperidad del contexto socioeconómico del país. Ambas son un preámbulo de la crisis de 1929 y en ello radica la base de mi elección. No existían muchas alternativas y estos dos ejemplos son de los pocos de “tipología social” que acometen los elementos que presagian la Gran Depresión.

En el epígrafe “Causas de la crisis” he apostado por tres películas que plantean varios temas transversales, partícipes en la debacle de finales de 1929, o cuanto menos, responsables activos de una época convulsa que dio al traste con el país. Por ello, para la representación del caos financiero originado en la “jueves negro”, he elegido *La locura del dólar* (1932) de Frank Capra. Podría decirse que se trata de la única película eminentemente dirigida a exponer algunos de los temas bancarios, extrapolables a las actividades bursátiles y financieras de las Bolsas de Valores. Además, se presenta un conato de quiebra, con el mismo pánico que se adueñó de la ciudadanía tras el crack. Frank Capra se acercaría a igual problemática bancaria en *¡Qué bello es vivir!*, con la proximidad de una quiebra de una entidad modesta y rural.

Pero la lejanía de su producción, 1946, respecto a lo que se experimentó a finales de los años veinte, y tal vez porque ésta profundiza menos en el tema, que no deja de ser casi algo colateral, me ha hecho optar por *American Madness*.

Otro asunto de enorme desestabilización social en sendas décadas de los años veinte y treinta fue la violencia gansteril, que alumbró, inicialmente, la promulgación de la Ley Seca (1919). Para ello, he elegido *Scarface, el terror del hampa*, de 1932, que estaba recogiendo algunos de los hechos auténticos de la vida del famoso hampón Alfonso Capone. Teniendo en cuenta la situación estresante de este fenómeno en ciertas zonas de Estados Unidos, muchas fueron las realizaciones llevadas a cabo sobre el asunto, que incluso provocaron la constitución de un género de larga tradición. Baste recordar que ya el Oscar a la mejor película, en la primera entrega de 1929, fue para un filme de gánsters: *La ley del hampa*, todavía muda y que había dirigido Josef von Sternberg dos años antes. Poco después llegaron, ya en el sonoro, *Hampa Dorada* (1930) o *El enemigo público* (1931) de Mervyn LeRoy y William Wellman, respectivamente. Y, sabido es, además, que la historia del cine ha alcanzado algunos de sus mayores éxitos con ese género, más o menos actualizado, como evidencian *El Padrino* (1972) de Francis Ford Coppola o *Los intocables de Eliot Ness*, realizada por Brian de Palma en 1987 y que sigue recreando la vida de Capone.

Scarface, el terror del hampa, lleva a cabo un tratamiento *per se* del gansterismo, en el sentido de defenderlo como causante de primer orden, en el proceso de decadencia social y moral que recorría el país norteamericano en aquella parcela de su historia. Porque a la inseguridad económica, habría que sumar la dejadez de los poderes públicos, o su connivencia indirecta con el mundo del hampa, como sabemos, aspectos muy bien recogidos por Howard Hawks.

La corrupción política e institucional en connivencia con el poder económico fue otro problema de gran calado que tuvo mucho que ver con la crisis. En *Caballero sin espada* se muestra abiertamente, desde el sentido crítico que le insufló Frank Capra. Realizada en 1939, la película representa un espinoso asunto muy extendido por diversos estamentos de Estados Unidos durante largo tiempo. No hay alusiones a fechas concretas, aunque todos sepamos que se estaba desarrollando paralelamente a

los “felices veinte” y a la Gran Depresión. Tampoco es única en el tema. Otras películas emblemáticas de la época recogen tramas de corrupción, como *El gran McGinty* (1941) de Preston Sturges, pero supone eminentemente una sátira política y no un proceso de contubernio político-empresarial. Y otra película semejante es *Juan Nadie* (1941), donde el mismo Capra denuncia los tejemanejes de la prensa, las finanzas y la política, pero sin la carga ni la vehemencia de *Caballero sin espada*.

Para finalizar esta tercera parte, en el apartado de “Las consecuencias de la crisis” he seleccionado tres obras muy reconocidas, que las plasman con solvencia.

La primera es *El pan nuestro de cada día*, de King Vidor, que vio la luz en 1934. Se trata de un claro ejemplo de la precariedad social de un joven matrimonio sin expectativas en la ciudad, que ha de trasladarse al campo para iniciar una nueva aventura de subsistencia. Pero lo más llamativo es el periplo de un grupo de cooperativistas, que junto a la pareja, intentan levantar una granja. Se recoge la identificación de aquellas clases sociales con sus profesiones que quedaron al albur de la terrible Depresión. Al igual que en las películas de Capra, en Vidor el componente moral es insoslayable, dado que la película se ubica en los primeros años del New Deal con su afán de regeneración nacional y de apoyo a nivel sociológico.

Tampoco es única en el tema. En *Sucedió una noche* del mismo Frank Capra (1934), se manifiestan los problemas de escasez en el interior del país; o en *Al servicio de las damas* (1933) de Gregory LaCava, se muestran las diferencias sociales y el suburbio donde reina “el Duque”, aquel astuto financiero convertido en mendigo por voluntad propia. Pero los matices ciertamente cómicos y románticos de estos dos ejemplos, me ha llevado a decantarme por *El pan nuestro de cada día*, la cuál, en mi opinión, articula un discurso más crítico.

La otra película elegida, que creo ilustra las consecuencias del crack, es *Fueros Humanos* (Frank Borzage, 1933). Presenta a una joven pareja que convive con dificultades en un barrio de chabolas. A pesar de su contenido melodramático se presta a abordar el objetivo de mostrar el pauperismo junto a una gran ciudad, con unas casuchas remendadas y unos protagonistas que se buscan la vida casi

miserablemente, fruto de la crisis. Y en cuanto a la tercera película de “las consecuencias”, en *Los viajes de Sullivan* (1939) de Preston Sturges, con las aventuras de un director de cine harto de películas fáciles, que sale a conocer la vida real del país para plasmarla en una nueva obra, asistimos a un retrato social que escudriña la carestía, generalizada tras la Gran Depresión.

A las vista de las películas seleccionadas puede llamar la atención la repetición de Frank Capra en *La locura del dólar* y en *Caballero sin espada*, y de King Vidor en *Y el mundo marcha* y en *El pan nuestro de cada día*. Pero lo justifico por cuanto me han parecido retratos fidedignos de la frágil sociedad urbana de “pre-crisis” y la auténtica supervivencia en el campo en plena crisis con Vidor; y la perspectiva moral de Capra, muy aceptada en la época, al demostrar ciertos factores del estallido económico, como la pésima gestión bancaria, el pánico ciudadano o la corrupción en ciertas esferas políticas.

En definitiva, he buscado películas que trataran las cuestiones que concurrieron en los antecedentes, las causas y las consecuencias de la crisis del 29 y se alejasen de los ejemplos más destacados, como la archiconocida *Las uvas de la ira* de John Ford, (1940). Es éste el filme por excelencia que transmite la veracidad histórica de la Gran Depresión, con la presencia de los temas del desempleo, la pobreza, la migración y otros factores sociales. La ingente cantidad de estudios e investigaciones que ha provocado, me ha llevado a incluir en “las consecuencias de la crisis” otros filmes menos tratados.

En cuanto a los comentarios de cada película, he tenido presente varias partes fundamentales en todos los casos (ficha técnico-artística, sinopsis, contexto socioeconómico, contexto cinematográfico, sentido y aspectos formales) con el fin de articular un análisis con el mayor rigor significativo y formal posible. Por un lado, incluyo la ficha de la película y expongo el argumento de la misma mediante el desarrollo de la sinopsis, a modo de guía necesaria para concebir cada historia. Además, el contexto socioeconómico correspondiente tiene su extrapolación en las circunstancias históricas de la realización. Como también, se explica el contexto cinematográfico en que se realizó el filme, según el papel jugado por la compañía

productora, el cineasta, los actores, el género adscrito, el año de producción, etc. En cuanto al sentido de la película, se constituye en la parte de mayor importancia, pues he analizado lo más exhaustivamente posible el mensaje relacionado con el acontecer de aquellos años. Por último, afronto los aspectos formales, ya que muchos poseen la peculiaridad de servir de complemento al mensaje perseguido. Es más, la estética puede ser imprescindible para comprender lo que se quiere contar.

Siguen a continuación las conclusiones, la bibliografía, que incluye libros, capítulos de libros y artículos en revistas científicas o en prensa, y una relación de las páginas web consultadas, ordenadas por la fecha de consulta, de más antigua a más reciente. Por último, enumero las películas citadas a lo largo de la tesis, a modo de somero índice onomástico.

Finalmente, reitero que el objetivo primordial de esta tesis doctoral no ha sido llevar a cabo una investigación histórica del Crack y la Depresión a través de las películas, sino ver cómo esos acontecimientos incidieron en la industria del cine, con una mirada basada preferentemente en los datos económicos, y cómo una serie de filmes han recogido factores que concurrieron en los antecedentes, las causas y las consecuencias de la crisis. Es la “mirada” cinematográfica a aquellos hechos.

Pero nada de todo ello hubiera sido posible sin el apoyo y la ayuda de una serie de personas e instituciones. Así, quiero aquí agradecer, en primer lugar, a mi directora, Dra. Camarero, por su constante disponibilidad y por sus consejos siempre pertinentes. Igualmente, agradezco la paciencia y la comprensión de mi familia, y las clases de los profesores del Máster de Historia y Estética de la Cinematografía, que imparte la Universidad de Valladolid y que curse en 2008-2010. Sus explicaciones me hicieron amar el cine. Además, se hace necesario, agradecer al personal responsable de la biblioteca de la Facultad de Económicas y Empresariales de la Universidad de Murcia, de la biblioteca Antonio de Nebrija, de la Biblioteca Pública Regional y de la de San Pedro del Pinatar; de la biblioteca de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid y de las bibliotecas de las filmotecas Española y de Cataluña, que me han

facilitado todos los textos y materiales que he ido necesitado a lo largo de esta investigación. A todos y a todas, muchas gracias.

CAPÍTULO 1

CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIOECONÓMICO

1.A. ANTECEDENTES: COYUNTURA HISTÓRICA DE LOS AÑOS

VEINTE

Para situarnos en el contexto histórico internacional previo a la crisis de 1929, resulta de obligado cumplimiento comentar el periodo inmediatamente posterior a la Primera Guerra Mundial y la consiguiente coyuntura sociopolítica de los años veinte, de indudable importancia y trascendencia.

Tres apartados interrelacionados de gran calado se requieren para abordar estos antecedentes, por cuanto serían los factores que determinarían la eclosión de octubre de 1929 en Estados Unidos, que repercutiría sin remedio en el resto del mundo. Por un lado, se hace forzoso exponer el papel tan relevante de un país epicentro de la crisis, que emergía tras la guerra como baluarte del capitalismo mundial. Por otro lado, se ha de analizar la etapa de prosperidad experimentada en los años veinte por la población norteamericana, fruto de un empuje económico sin precedentes. El fenómeno partía de una posición de privilegio respecto al resto de países, debido a una intervención indirecta en la guerra. El tercer factor, verdadero preámbulo de la crisis, se centrará en señalar ciertos elementos de inestabilidad económica y social que cristalizarían en el “crack”. Porque ciertos vaivenes financieros con sus riesgos inherentes ya se estaban dejando sentir a lo largo de la década; y porque frente a ese periodo de inconsciencia de bienestar generalizado, otra América menos visible coexistía en las principales urbes y en el ámbito rural más apartado, arrojando las primeras sombras.

Dada la particularidad de este trabajo de investigación, hay que indicar que para abordar dichos “antecedentes” hemos de detenernos en los hitos históricos más sobresalientes del periodo. Sin minusvalorar algunos hechos, leyes, lugares o protagonistas igualmente importantes, aquí se ha de hacer hincapié en lo referente a aquello que preludie las verdaderas causas del crack y sus efectos. Por tanto, el

objetivo de este primer apartado será sintetizar aquellas vicisitudes que por su relevancia política y socioeconómica se hace necesario rescatar, y que las películas han reflejado desde la versatilidad que implica el cine.

1.A.1. Estados Unidos en el mundo: primera potencia tras la “Gran Guerra”

Sabemos que frente a la ruina generalizada de las principales potencias, de una Europa sumida en un estado de colapso total tras la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos, mucho menos dañado, caminaría hacia una fase de preponderancia internacional marcada por el empleo masivo de sus recursos financieros y comerciales, conformando así una geopolítica propia. Con el ascenso de los republicanos a partir de 1920 se iba a reafirmar su nueva táctica de dominio mundial basada en la economía, en lo que vino en llamarse “la diplomacia del dólar”³.

El joven país no dejaría de experimentar distintas fases de estancamiento en los primeros años de la década, pero sería la labor de grandes banqueros asesores, junto al Departamento de Estado, lo que iba a consolidar su primacía, sobre todo al ayudar mediante cuantiosos préstamos a los países aliados para salir de su colapso económico.

El historiador francés Marc Nouschi nos ofrece varias claves acerca de esos primeros años de poder norteamericano, merced a la gestión al unísono de políticos y grandes figuras de la economía:

“El Secretario de Estado de Comercio, Herbert Hoover, convencido de que la prosperidad mundial depende ante todo de la expansión norteamericana, preconiza una política dinámica de préstamos a Europa, del fomento de todas las operaciones destinadas a reforzar la capacidad productiva de los países prestatarios... Este nuevo enfoque contenta a todo el mundo: a los *moralistas* deseosos de combinar las buenas

³ Dicha acepción, atribuida al presidente Theodore Roosevelt y generalizada entre los economistas de las primeras décadas del siglo, aludía a la capacidad de influencia económica de Estados Unidos en otros países. En el contexto actual se refería a las iniciativas norteamericanas de gestionar préstamos, deudas de guerra, aranceles aduaneros y estabilización monetaria, para reforzar sus intereses en el exterior

acciones con los buenos negocios, a los banqueros satisfechos con tan encantadoras perspectivas, y a los industriales, que tras la crisis de reconversión de 1920, van en busca de nuevos mercados”⁴.

Conviene apuntar el renombrado aislacionismo de Estados Unidos como gran factor de la consecución de su auge en este periodo. Pero se trataba de un aislacionismo que, impulsado fervientemente por los dirigentes republicanos de la década, Harding, Coolidge y Hoover, entrañaba evidentes matices. Así, Estados Unidos evitaba alianzas que pudieran comprometer su libertad de acción en asuntos internacionales, se pretendía mantener a la joven nación lejos de los conflictos nacionalistas y dinásticos, en cambio, no era así en el terreno económico, ya que los convenios de posguerra con Europa constituían un buen motor de crecimiento.

En definitiva, el papel desempeñado por los presidentes de los años veinte se dirigía a fomentar un espíritu nacionalista colectivo, capaz de encumbrar al país en todos los órdenes. En síntesis, hay que señalar que las relaciones internacionales pasaban por una visión eminentemente economicista, frente al retraimiento político y social en el interior.

La Convención Republicana de 1920 que aupó a Warren G. Harding a la cúspide del poder político iba a marcar las pautas de la nueva ideología conservadora, en la que el presidente basaría su mandato durante tres años. Normalidad, ajuste, restauración, americanismo... serían algunas de las premisas que el nuevo presidente iba a promocionar frente al internacionalismo wilsoniano anterior; con ello, se desdeñaba la vieja concepción de cooperación internacional entre Estados Unidos y Europa, para pasar a firmar acuerdos por separado con Alemania, Austria o Hungría. La Sociedad de Naciones iba a quedar seriamente en entredicho como interlocutora, y ahora se apostaba por el equilibrio político interno, la libertad de empresa privada con generosos subsidios y el prohibicionismo en algunos aspectos sociales.

La preponderancia de Estados Unidos se asentaba en ese empuje conjunto de grandes compañías comerciales y financieras, a las que Harding mostraría una simpatía

⁴ NOUSCHI, M., *Historia del Siglo XX. Todos los mundos, el mundo*. Cátedra, Madrid, 1996, p. 108.

sin ambages hasta el final de su mandato. Además, la historia nos ha enseñado que en estos primeros años de la década se iba a imponer toda una doctrina liberal ortodoxa que iba a perdurar hasta 1929, basada en la mínima intervención del Estado en asuntos económicos y en la gestión sin cortapisas de las comisiones federales de regulación. De esta manera, se favorecían los procesos de fusión bancaria, servicios públicos o industria automovilística, que fomentaba el desarrollismo y sobre todo, que no encontraba rival internacional que pudiera hacer sombra a la hegemonía norteamericana. Por tanto, se estaban asentando unas bases para que durante toda una década de posguerra mundial, se produjera una evidente descompensación entre los dos bloques del mundo occidental.

Al esbozar la figura de Calvin Coolidge, sucesor de Harding en 1922, se debe apuntar que durante seis años trabajó en la misma onda de minimizar las relaciones políticas internacionales, y de promocionar el poderío del país más allá de sus fronteras siempre desde ese punto de vista pragmático en lo económico. Su gestión inmovilista también proclamaba el esfuerzo individual, la austeridad fiscal y la expansión económica nacional, desconfiando un tanto del propio gobierno federal. Recordando su famosa declaración pública, “el negocio de América son los negocios”, se confirma su respeto a ultranza de la labor de los mismos prohombres de las finanzas del trienio anterior, tanto en el interior como con el resto del mundo.

Por otro lado, de sobra conocidos son esos años de posguerra e impotencia en Europa, donde los países aliados se veían impotentes para satisfacer las enormes deudas contraídas con Estados Unidos por la contienda. Sin oro suficiente para reembolsar el dinero prestado, además de que los injustos altos aranceles norteamericanos, se imposibilitaba el beneficio europeo, ni siquiera para Francia o Gran Bretaña teóricamente beneficiadas por las compensaciones de Alemania derivadas del Tratado de Versalles⁵.

⁵ Recordemos que el Tratado de Versalles suponía el acuerdo por el que se daba por finalizada oficialmente la Primera Guerra Mundial. Pero lo más importante fue que tras varios meses de negociación, en junio de 1919 las principales potencias implicadas en la contienda estipulaban las reparaciones económicas que una Alemania vencida y responsable principal tenía que efectuar a los aliados. Además, a nivel territorial Alemania había de devolver regiones estratégicas fronterizas de

Por ello, el éxito de la diplomacia norteamericana facilitó el plan Dawes de 1924⁶. Washington deseaba así abrir el mercado europeo a sus capitales con un primer crédito de 200 millones de dólares a Alemania, al que siguieron rápidamente otros acuerdos como el de Locarno⁷ de 1925 y otros créditos por los que el país derrotado se comprometía a sanear sus finanzas y a reanudar los pagos a los vencedores. La intervención de Estados Unidos en un momento económico decisivo, hacía que el centro de gravedad de Europa basculara claramente hacia Occidente.

El historiador británico Paul Johnson nos aporta una comparación muy significativa entre las potencias más importantes, referente a su desarrollo en los años centrales de los veinte:

“Con respecto al crecimiento, Estados Unidos había alcanzado una posición de superioridad en la totalidad de la producción mundial, jamás alcanzado por ningún otro país durante el periodo de auge económico: 34,4 por ciento del total, comparado con el 10,4 de Gran Bretaña, el 10,3 de Alemania, 9,9 de Rusia, el 5 de Francia, o el 4 de Japón. Si hubiera habido otra década de tanta prosperidad, no sólo la historia de Norteamérica sino la del mundo entero habría sido completamente diferente y mucho más afortunada”⁸.

indudable valor minero, como Alsacia y Lorena, o reintegrar Prusia Occidental a Polonia. A iniciativa del presidente norteamericano Woodrow Wilson, la recién creada Sociedad de Naciones ratificó el acuerdo en enero de 1920, con el fin de arbitrar conflictos internacionales y evitar futuras guerras.

⁶ Hundidas completamente la economía y la moneda alemanas, en abril de 1924 un comité de especialistas norteamericanos y británicos presentaron un informe explicando la debilitada situación en el país germano, y aportando medidas para solventar el pago de las reparaciones de guerra. Liderado por el financiero estadounidense Charles Dawes, el informe proponía la gestión del Reichsbank bajo supervisión aliada para reflotar la economía alemana.

⁷ En diciembre de 1925 de nuevo los países implicados, con Estados Unidos a la cabeza, firmaron nuevos acuerdos con Alemania. No obstante, en ellos primaba la cuestión territorial sobre la económica, a la largo de resultados modestos. Los puntos más relevantes versaban sobre garantías de paz en territorios colindantes entre Alemania con Francia, con Checoslovaquia y con Polonia, así como la responsabilidad de asistencia aliada en caso de una nueva guerra.

⁸ JOHNSON, P., *Estados Unidos. La Historia*. Ediciones B, Buenos Aires, 2001, p. 641.

De igual manera que sus antecesores, el presidente Herbert Hoover, a partir de noviembre de 1928, se iba a implicar sobremedida en realzar el empuje internacional propio. Y a pesar de que pocos meses después de su nombramiento explotaba la peor crisis económica jamás conocida, durante todo el año 1929 la referencia mundial seguía siendo Estados Unidos.

Desde el gobierno no se dudó en seguir profundizando en las iniciativas que propugnaba la Reserva Federal años atrás. Si en el interior se aplicaba una deliberada inflación del crédito, para Gran Bretaña y Francia también se facilitaba activamente el acceso al dinero fácil para su recuperación, además de apoyar a fuertes empresas extranjeras junto a la interferencia estadounidense en el mercado de bonos internacionales. Y todos los historiadores coinciden en que de esta manera, Nueva York como eje de las finanzas mundiales, Benjamin Strong como director omnisciente de la Reserva Federal y Montague Norman como colaborador incondicional al frente del Banco de Inglaterra, se convirtieron en los verdaderos artífices del bombeo de dinero al exterior en periodos de languidez económica.

Por otro lado, somos conscientes que la disociación de Rusia respecto al nuevo orden económico predominante y el contraste abismal de su sistema político, o la pérdida para Alemania de territorios muy valiosos, o el alejamiento de Francia de los países de Centroeuropa, o el ensimismamiento del resto de las potencias, contribuían inconscientemente a forjar un liderazgo nuevo, muy lejos de las fronteras del viejo continente.

1.A.2. - Áuge en “los felices años veinte”

1.A.2.a. Punto de vista económico

Indudablemente el fundamento del auge económico de Estados Unidos en los años veinte hay que buscarlo en la alianza entre el mundo político, financiero y empresarial. Pero también cabe mencionar otros factores de gran relieve, como la aplicación de nuevos métodos de producción, el desarrollo sin interrupción en todas las áreas productivas, la gran capacidad de vender al exterior una considerable variedad de artículos, o la posibilidad de realizar operaciones financieras desde cualquier ámbito, individual o empresarialmente, gracias a la capacidad de acumulación de capitales.

Reconstruyamos, pues, a grandes rasgos, las causas de dicho apogeo desde el punto de vista económico, que repercutirían notablemente en la sociedad norteamericana de la década, por lo que también hemos de detenernos en la prosperidad que entrañaron los “felices años veinte”.

El firme apoyo del gobierno republicano Coolidge a las empresas privadas apostaba por consolidar y acrecentar el mundo de los negocios a todos los niveles, y por fomentar grandes inversiones en industrias de consumo en aras de una demanda masiva por parte de la sociedad, tanto interna como externa. Al respecto, resulta necesario recordar la defensa inconmensurable de los gobiernos, tanto el federal como los estatales, hacia una dinámica donde los mercados estuvieran dominados por unas pocas grandes empresas, que alimentasen el monopolio como premisa económica en las distintas áreas productivas.

Por tanto, el progreso material se estaba asentando en dirigir el sistema capitalista desde varios parámetros económicos: fijación de los precios de los productos por parte del empresariado, reducción o aumento del volumen de producción, configuración del Estado como agente limitado de control de las reglas de juego, o favorecimiento de la concentración empresarial o industrial como punto de partida para consolidar dicho monopolio.

Ya desde principios de siglo, la formación de *trusts* y de *cartels* implicaba un control global del proceso monopolista de todo producto, merced al beneplácito de las instituciones políticas con importantísimos hombres de negocios. Sabemos de aquellos magnates como John Rockefeller, que llegó a acaparar el 90% de la industria

petrolera norteamericana, o el multimillonario industrial Andrew Mellon como secretario del Tesoro, o el ingeniero de minas Herbert Hoover como secretario de Comercio (y más tarde presidente del país)... y las eminentes familias de banqueros como los Morgan o los Rothschild, trabajaron mano a mano para satisfacer las demandas de la comunidad empresarial bajo el paraguas de la tradicional política proteccionista.

Y todo para afianzar una supremacía estadounidense incontestable a nivel mundial. La tasa media anual de crecimiento fue del 5% en esos años. Y junto a las inversiones de ingentes capitales en Europa, otra clave del auge norteamericano descansaba en el papel de nación proveedora de materias primas, así como de productos que no podían fabricar las naciones empobrecidas, como los de la industria bélica, de la que se obtenía una gran rentabilidad, como nos ha mostrado la historia. Como acreedor principal, no había lugar a dudas de la fuerte influencia de Estados Unidos en las decisiones macroeconómicas de un sistema capitalista internacional.

Su liderazgo en todo sector productivo era absoluto. Los beneficios extraordinarios se extraían de la industria siderúrgica, aeronáutica, automotriz, o de productos derivados del petróleo, la agricultura, incluso de los medios de comunicación, como la radiofonía o el cine. El máximo rendimiento en la producción era un hecho, tanto para el consumo de la ciudadanía como para la exportación continua y masiva, a lo que se añadía la aplicación de unos avances tecnológicos que permitían una mayor especialización y eficacia.

Tengamos presente los nuevos métodos de producción como el Taylorismo y el Fordismo⁹ de años anteriores, que tenían ahora su máxima adaptación en las factorías

⁹ El Taylorismo hace mención al sistema de producción industrial que el autodidacta convertido en ingeniero Frededrick Winslow Taylor (1856-1915) instauró a principios de siglo en Estados Unidos. Mediante la optimización de los medios laborales, con las nuevas máquinas que ahorraban tiempo de trabajo, el seguimiento de los costes empleados y la individualización de los salarios, se perseguía rentabilizar al máximo la producción. Obsesionado con la idea de la pérdida de tiempo, Taylor apostaba además, por la experimentación en la rentabilidad de las distintas factorías según los métodos empleados. Por su parte, el Fordismo, impulsado por el magnate industrial del automóvil Henry Ford (1863-1947), basaba su estrategia de producción en el trabajo en cadena, gracias a la cada vez mayor demanda de vehículos por la ciudadanía de aquellas primeras décadas, pero también al uso creciente de

e industrias, incluso del exterior. Ambos se insertaban en la idiosincrasia productiva del capitalismo. Si para el Taylorismo el objetivo era obtener mayores ganancias compitiendo en condiciones satisfactorias, como una mejor organización laboral, retribuciones según lo trabajado, optimización del tiempo de trabajo, dotación adecuada de maquinaria, el Fordismo comportaba una serie de normas regularizadoras del trabajo basada en la fabricación de series largas de productos homogéneos, con la cadena de montaje como protagonista.



Años veinte. Cadena de montaje en una industria de Estados Unidos.

la cinta transportadora donde se facilitan todas las piezas al obrero para el montaje "Democratizar el automóvil" era una frase recurrente de Henry Ford, que llegó a comprobar cómo a la altura de mayo de 1927 salía de las fábricas del Detroit el Ford "T" número quince millones.

Como parámetro significativo del auge industrial norteamericano, se podría atender al nivel de industrialización per cápita alcanzado entre el periodo de preguerra, 126 puntos respecto al año anterior al crack, 182 puntos.¹⁰

La diversificación productiva resultó decisiva. Por ejemplo fijémonos en la industria eléctrica, que experimentó revolucionarios avances con las nuevas fuentes de energía, con el consiguiente aumento de demanda de electrodomésticos; o en la industria radiofónica, donde la difusión de emisoras por todo el país fue considerablemente notable; o en la revolución automovilística, donde un modelo estandarizado como el “Ford-T” llegó con facilidad a las masas y la General Motors y la Chrysler se afanaban en competir al adaptar la cadena de montaje. Por su parte, la industria aeronáutica privada creció sobremanera gracias a los más de 50.000 km. de rutas aéreas.

Por otro lado, las infraestructuras se consolidaban por todo el territorio, con el progresivo pavimentado de carreteras dotadas de firme (con un ligero detrimento del uso del ferrocarril), y las ingentes inversiones en embalses y puentes por parte de los gobiernos estatales. Por su parte, la industria de la construcción creció de tal forma con el número imparable de edificios que se establecían en las urbes pujantes, como también los barrios periféricos y los residenciales en las afueras. Locales comerciales y naves industriales se organizaban en núcleos cada vez más extensos, con las consiguientes dotaciones de servicios básicos.

Otro factor de desarrollo de especial magnitud sería la alta capacidad de manejar capitales acumulados. El empuje económico del país, la rebaja generalizada de impuestos y el clima de confianza se tradujeron en la compra intensiva y constante, por parte de todo ciudadano o empresa, de acciones de los grandes emporios industriales que cotizaban en Bolsa, convirtiéndose la de Nueva York en la depositaria de fuertes sumas, como es bien sabido, llegadas incluso de otros puntos del planeta. Como centro de la economía mundial, “la gran manzana” capitaneada por Wall Street

¹⁰ <http://www.historiasiglo20.org/ESTADIS/industrializacionpercapita1890-1938.htm>. Consultado el 10 de octubre de 2011.

albergaba importantes bancos de inversión como, el JP Morgan Chase o el National City Bank que operaban abiertamente con elevados depósitos y productos financieros. La compra de acciones creció de manera desenfrenada en un 90% hacia finales de la década. La práctica especulativa en la Bolsa hacía ganar dinero rápidamente a cualquiera (en numerosas ocasiones se podía sacar un crédito bancario y colocarlo al mismo tiempo en la bolsa a un interés más alto). En cuanto al empresariado, se le añadió la capacidad de nuevas inversiones en transacciones de compra-venta de valores a gran escala.

ÍNDICE DE PRECIOS DE ACCIONES EN DÓLARES. ESTADOS UNIDOS 1920-1929

AÑO 1920	79,8 \$	AÑO 1925	111,5 \$
AÑO 1921	68,6 \$	AÑO 1926	125,9 \$
AÑO 1922	84,1 \$	AÑO 1927	173,4 \$
AÑO 1923	85,6 \$	AÑO 1928	199,5 \$
AÑO 1924	90,7 \$	AÑO 1929	260,2 \$

Fuente: Historical Statistics of the United States, Colonial Times to 1970, U.S. Department of Commerce, p. 1004. Consultado el 10 de noviembre de 2011.

Como explica Maldwyn Jones,

“Durante un tiempo se preservó la ilusión de riqueza por el extraordinario vigor del mercado bursátil. Una manía especulativa se apoderó de gran cantidad de gente. En el ambiente dominante de hacerse rico de inmediato se compraron acciones de forma temeraria, a menudo con dinero prestado, y aún con mayor frecuencia con el llamado *margen*, es decir, pagando sólo una fracción del precio de compra. Con esta marea subieron las acciones a unas alturas sin precedentes, aumentando el precio medio de las acciones comunes desde 1927 en un 300 por 100”¹¹.

¹¹ JONES, M. A., *Historia de Estados Unidos 1607-1992*. Cátedra, Madrid, 1995, p.418.

1.A.2.b.-Punto de vista social

¿Cómo se tradujo en la sociedad estadounidense ese escenario de crecimiento económico sostenido? Abstracción hecha de la profusión de operaciones bursátiles realizadas, las retribuciones laborales y los ahorros de los ciudadanos iban encaminados a un consumo extensivo de los nuevos productos manufacturados y de fuentes de energía. Se debe subrayar que el optimismo generalizado que recorría el inconsciente colectivo norteamericano inducía a comprar casi todo tipo de artículos, cada vez más accesibles y baratos. Realmente resultó descomunal el número de artículos elaborados al alcance de la mano de todo ciudadano.

Tengamos en cuenta que la sensación de prosperidad influyó de tal manera que millones de familias comunes, una vez consolidada su situación laboral, tuvieron acceso a nuevas propiedades, automóviles, alimentos y otros productos, hasta entonces enfocados a clases más pudientes. El nuevo método de compra a plazos facilitaba a menudo la adquisición sin grandes dificultades, a pesar de un primer endeudamiento.

Además, las aceptables relaciones laborales entre los empleadores y los trabajadores industriales favorecieron que la mayoría de éstos adquiriera, además de seguridad de empleo, ciertos beneficios sociales. Si el desempleo descendió al 3,2 por 100 en 1929, también mejoraron las condiciones de trabajo, con seguros de vida o participación en acciones, si bien, tenían poco margen negociador con los dirigentes empresariales y no disponían de capacidad de convocatoria de huelgas. Además, la afiliación llegó a descender de cinco millones de trabajadores a principios de la década hasta unos tres millones en 1929.

En síntesis, hay que reafirmar la idea de aparente estabilidad y de calma social que se extendía por la mayor parte de Estados Unidos, donde el llamado “sueño americano” era la consigna para un joven país pleno de oportunidades. En su libro *The Epic of America*, James Truslow establecía en 1931 lo que habían supuesto las bases

del *American Dream*, noción de referencia para las distintas corrientes historiográficas y sociológicas del planeta a la hora de calificar un anhelo de superación, desde finales del siglo XIX, para todo ciudadano a bien con Norteamérica:

“Ha sido un sueño de ser capaz de crecer hasta el desarrollo completo como hombre o como mujer, sin impedimentos por las barreras que han ido levantándose lentamente por civilizaciones antiguas, sin ser reprimido por los órdenes sociales que han sido levantados para el beneficio de las clases en lugar de para el de un simple ser humano de cualquier clase”¹².

En efecto, se trataba ahora de fomentar la igualdad de oportunidades y libertad ya forjadas por gobiernos unionistas de décadas anteriores. Con ello, cualquier miembro integrado en la comunidad estadounidense que trabajase con verdadero esfuerzo podría lograr sus objetivos, prosperando y adquiriendo riqueza, lo que no dejaría de impregnar en aquella sociedad en continua pujanza. Un país emprendedor que veía con buenos ojos el ascenso de determinados conciudadanos a lo más alto de la sociedad, ciudadanos procedentes de muy diferentes extractos, tomaba como ejemplo dicho tesón, sobre todo porque se trataba de un mito al alcance de cualquiera que sintiera ese espíritu de lucha compatible con un nacionalismo a flor de piel.

Y tanto para los estadounidenses nativos como para un extraordinario número de inmigrantes, la búsqueda del “sueño americano” implicaba realizarse en la tierra de la abundancia, lograr el éxito absoluto, mejorando la posición social y económica desde la que se partió. Los años veinte se caracterizaron por tanto, en la búsqueda de prosperidad material, en la promesa de bienestar que brindaba el sistema capitalista y en un individualismo a veces extremo que perseguía el mito.

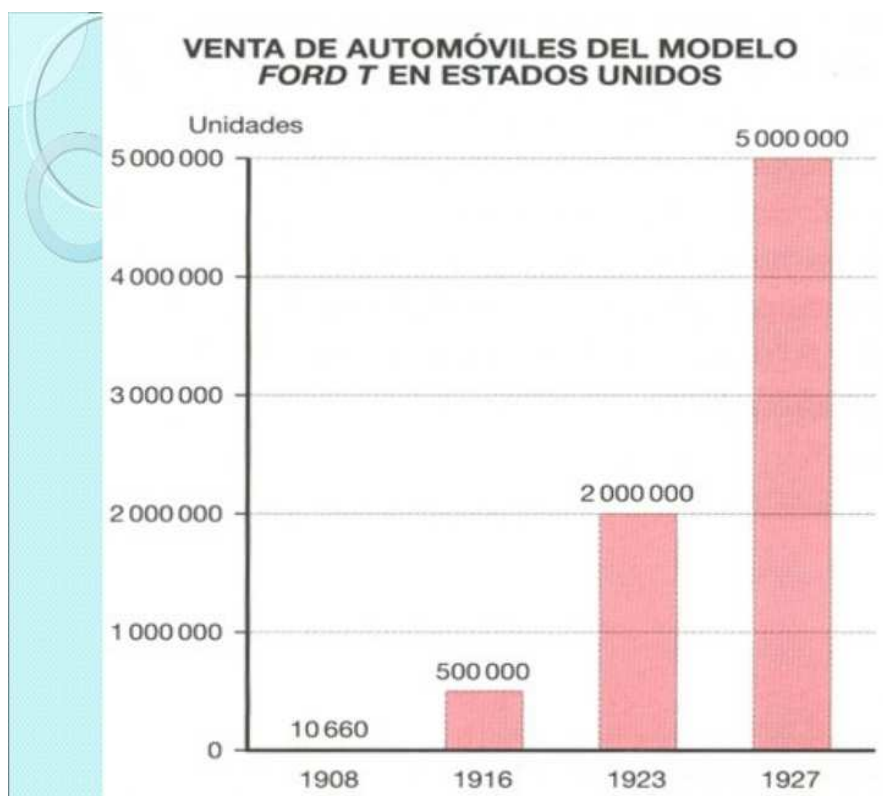
¹² TRUSLOW, J. en <http://impactoscriticos.blogspot.com.es/2011/07/dungeons-dragons-y-el-sueno-americano.html>. Consultado el 3 de enero 2012

Al disponer de más dinero y de más tiempo libre, las costumbres sociales se relajaron y se produjeron importantes cambios en la vida cotidiana, que afectaba a todos los ámbitos: los llamados “felices años veinte” caracterizaban la década. El hecho de que se expandiera extraordinariamente el uso del automóvil, influyó en la mentalidad del ciudadano medio, ya que de esta manera su concepción vital escapaba de la idiosincrasia de la generación anterior, de muchos prejuicios sociales. Esa mayor movilidad y libertad representaban en buena medida una entrada en la modernidad social y cultural.

Retomando algunos rasgos de tal explosión vital, se pueden citar los nuevos gustos musicales como el jazz o el charlestón, con la apertura de numerosos clubs y salas de bailes por todo el país, en especial Chicago y Nueva York; la moda en el vestir suponía usar faldas más cortas, cortes de pelo más acentuados o sombreros más livianos; la mayor difusión de publicidad inducía al consumo, la radio supuso un extraordinario número de aparatos por todos los rincones de país, así como la prensa especializada y revistas (las deportivas o las dedicadas a la mujer). Los nuevos espectáculos de masas crecieron vertiginosamente, como el cine, el teatro o los cabarets.

Por ejemplo, la asistencia al cine aumentó de manera considerable, máxime desde la aparición del sonoro en 1927 con la primera película hablada, *El cantor de jazz*. Al glamuroso mundo de divos y divas cinematográficos se le unían otras formas de realización con nuevos temas y cuestiones de gran seguimiento.

ÍNDICE DE VENTA DE AUTOMÓVILES MODELO *FORD T* EN EL PERIODO 1908-1927



Fuente: <http://www.zonaeconomica.com/crisis-1929>. Consultado el 21 de abril de 2012

De gran trascendencia resultó el nuevo papel que representó la mujer en la sociedad. Si la decimonovena enmienda permitía que la mujer votase y se le equiparase al hombre como sujeto político, los nuevos centros comerciales y de ocio, así como los empleos de oficinistas eran ocupados mayoritariamente por mujeres. La relevancia de un hecho social como éste, se traducía en un cambio sustancial en la mentalidad colectiva estadounidense, sujeta a la modificación de sus tradicionales cánones culturales, en definitiva, en un mundo cada vez más moderno¹³.

Francesca Parera recoge algunas nociones relevantes sobre ello:

“...se popularizaron por entonces los electrodomésticos,
que liberaron a la nueva mujer americana de parte de sus

¹³ Esa integración de la mujer al mundo del trabajo la mostraría posteriormente la comedia americana de los años treinta y cuarenta, la cual tuvo entre sus méritos el haber difundido nuevos modelos de comportamientos femeninos. Sus protagonistas fueron iconos de “modernidad” y Estados Unidos proyectó al mundo una imagen de rejuvenecimiento a su través. CAMARERO G., “Cine y memoria”, en *Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués*, Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, pp. 36-57 [53]

tareas caseras. En este ambiente aparece un nuevo tipo de mujer, deseosa de vivir nuevas experiencias en el trabajo fuera de casa y en diversiones como el cine, el baile o el teatro....el ejemplo de estrellas de cine como Greta Garbo, Gloria Swanson o Mary Pickford, tuvo gran influencia en el cambio de costumbres de la mujer americana, deseosa de imitar el brillante estilo de vida de sus ídolos”¹⁴.

Sin embargo, la tradición de relegar a la mujer en muchos aspectos continuó ejerciéndose en todos los Estados Unidos. Mal pagadas en general, las mujeres ganaban sustancialmente menos que los hombres, incluso en puestos de similar responsabilidad. El progreso social que simbolizaban las nuevas leyes igualitarias no era óbice para que costase demasiado su aplicación en la realidad cotidiana, sobre todo en las ciudades pequeñas y zonas rurales.

En cuanto al criterio sociopolítico de la clase media americana, cada vez más extendida, conviene destacar la fuerte oleada de nacionalismo que se propagó por todo el país. El optimismo desaforado y el clima de euforia colectiva facilitaban que la ciudadanía se sintiera protagonista, junto a sus dirigentes, del auge de Estados Unidos. Recordemos que por entonces estaba arraigando el denominado “sistema de vida americano”, el *american way of life*, cuya democracia era muy admirada en el resto del mundo, al menos para seguir los mismos pasos de prosperidad. Al nacionalismo se sumaba el anhelo de un independentismo contumaz.

Jenkins Philip traza algunas premisas claves donde dilucidar el carácter típicamente estadounidense, fraguado al albur del “retorno a la normalidad” que fomentara el presidente Harding en 1921, tras los desencuentros con la Sociedad de Naciones, y que iban a perdurar durante la década:

“La sociedad estadounidense hizo todo lo posible por aislarse del resto del mundo (aunque no en lo económico), en

¹⁴ PARERA, F., “La época de entreguerras. Los felices años veinte”, en VV.AA., *Historia Visual del Mundo*. Unidad Editorial, Barcelona: 1994. p.547.

especial de aquellos “pozos negros europeos” que eran fuente de infecciones como el bolchevismo y la diplomacia imperial.... El enorme gancho popular de la *vuelta a la normalidad* implicaba volver a las condiciones de 1917 de tranquilidad social y homogeneidad étnica situada en algún punto del pasado histórico. Este conservador y ciertamente nostálgico lema definió el tono de la política a partir de 1920 que estuvo marcada por el ascendente de los valores protestantes, rurales y suburbanos en un grado que no se volvería a ver nunca. Con la presencia de los republicanos en el gobierno durante doce años, los valores blancos, anglosajones y protestantes (o WASP, por las iniciales en inglés) encontraron su mejor expresión de realización, alimentado en gran medida de los textos de las corrientes ultraconservadoras del siglo anterior, cuya ideología chocaba con la competencia que suponía los grupos de inmigrantes. Y a menudo, en buena medida con total desprecio hacia los valores culturales y morales contrarios de la población urbana”¹⁵.

1.A.3. Primeros elementos de inestabilidad en los años 20

Un tercer aspecto insoslayable de los antecedentes de la crisis de 1929 hay que situarlo en determinados elementos de inestabilidad en Estados Unidos, como caldo de cultivo para lo que sucedería a partir de octubre de ese año. Porque durante toda la década de los veinte, junto a la consolidación nacional se venían cerniendo ciertas sombras en el panorama socioeconómico del país; eran sombras que se iban agravando paulatinamente no sólo hasta llegar al colapso total por sí solas, sino también como resultado de una gestión en entredicho, pública y privada, de los principales asuntos internos... que terminaron por afectar al resto del mundo.

Junto a las prácticas políticas y económicas emprendidas, hay que analizar la dinámica de una sociedad con muchos claroscuros, protagonistas de aquel periodo previo, sin olvidar el carácter global de una crisis que perturbaría a toda la población

¹⁵ JENKINS, P., *Breve historia de Estados Unidos*. Alianza, Madrid, 2009. p.33.

1.A.3.a. Iniciativas políticas y económicas equivocadas

Con el ortodoxo aislacionismo que el gobierno propugnaba en cuestiones de política internacional, Estados Unidos se estaba distanciando de muchas decisiones, excepto de las económicas, que la Sociedad de Naciones acordaba en sus conferencias tras la Gran Guerra. En ellas, las principales potencias intentaban como prioridad establecer unas bases monetarias para el intercambio de capitales (recordemos la primacía del patrón oro, que enriqueció a Estados Unidos por la guerra¹⁶).

A ello habría que añadir que como mayor acreedor del mundo, el país, capitaneado por el republicanismo dirigente, pretendía salvaguardar sus privilegios arancelarios para con los productos europeos con el fin de obtener inmensos beneficios. Por la ley *Fordney-McCumber* de 1924, el equipo de gobierno del presidente Calvin Coolidge aprobó la puesta a punto de un muro de proteccionismo para la entrada de muchos productos extranjeros. De esta manera, se elevaron a un nivel sin precedentes los impuestos a las importaciones agrícolas, no sólo colapsando las ventas de Europa sino también impidiendo su crecimiento real, ya de por sí endeudado por los préstamos.

Con esta ley se corría el riesgo de que las propias exportaciones estadounidenses disminuyeran dado la dificultad de compra del resto de países, como así ocurriría. Andrew Mellon impulsaba la restricción a la importación y favorecía ampliamente la

¹⁶ Resulta conveniente detenerse en esta cuestión por cuanto supuso un fenómeno crucial en el contexto previo al crack. Cuando los países beligerantes abandonaron el patrón oro durante la guerra para financiarse con fuertes emisiones de dinero propio, se produjo una contracción económica a nivel europeo ya que el sistema de intercambio vigente no podía responder a la estabilidad y a la inflación. En una conferencia de Génova de marzo 1922, se instó a los bancos centrales a volver al patrón cambio oro, coordinar su demanda para evitar fluctuaciones, regular las cantidades de dinero emitido y favorecer reservas. Pero las divisas de cada país no iban a estar vinculadas directamente al oro sino a dos monedas centrales, convertibles en oro, el dólar y la libra esterlina. La supremacía de Estados Unidos en las transacciones comerciales y dinerarias con el resto de países implicaba que éstos habían de devaluar sus monedas respecto al oro, es decir, a EE.UU se vendían barato y compraban caro. En los “locos años veinte” pareció que en Estados Unidos se creaba riqueza de la nada, fruto de la masiva afluencia de capitales, luego invertidos en acciones. De ese desequilibrio del patrón oro y de la emisión extraordinaria de dinero barato por la Reserva Federal se estaba promoviendo una gran burbuja financiera.

exportación de productos norteamericanos y créditos externos. Pero el mismo Secretario del Tesoro se estaba olvidando de los problemas europeos para el pago de éstos y de otros créditos anteriores, contraídos en la Primera Guerra Mundial.

Maldwyn A. Jones resume así el efecto de aquellos acuerdos compensatorios en desigualdad de condiciones, que más tarde iban a dar la cara sin remedio:

“El efecto neto de estos acuerdos fue la creación de lo que se ha denominado con acierto *un carrusel financiero*. Entre 1923 y 1930 los inversores estadounidenses prestaron a Alemania cerca de dos mil millones y medio de dólares; ésta pago una suma más o menos equivalente a los aliados en concepto de indemnización; los aliados, a su vez, transfirieron prácticamente la misma cantidad a Estados Unidos como pago de las deudas de guerra. Aunque estas curiosas transacciones proporcionaron a Europa algunos años de estabilidad, se sustentaba en frágiles cimientos. Una vez comenzada la Gran Depresión en 1929, los Estados Unidos no pudieron seguir actuando como banqueros internacionales y la cadena de pagos se rompió”¹⁷.

Como dinámica previa al desastre, todo ello implicaba repercusiones decisivas en las relaciones económicas internacionales de los años veinte. Como no podía ser de otro modo, los primeros conatos de inseguridad económica estadounidense iban a residir en éstas y otras prácticas nada afortunadas.

Al desplazar Nueva York Londres como centro financiero mundial, se convertía en metrópoli de un país que ejercía una diplomacia basada en sus derechos de acreedor económico de gigantesca magnitud, sobre un mundo que no lograba levantar cabeza. Estados Unidos no mostró una verdadera voluntad política solidaria con los deprimidos países. Al respecto, Luis Ángel Rojo nos proporciona algunas nociones elocuentes acerca de dicho desequilibrio:

¹⁷ JONES, M. A., *Historia de Estados Unidos 1607-1992*. Cátedra, Madrid, 1995, p.443.

“Los países industriales vivieron una etapa de expansión que fue intensa en Estados Unidos pero desigual y menos vigorosa en Europa, donde muchos países se encontraron con tasas de paro muy superiores a las de antes de la guerra, como consecuencia, principalmente, de la debilidad de numerosas industrias tradicionales debido al conflicto bélico. Además, el auge se basaba en una estructura financiera muy frágil, ya que el esfuerzo de un buen número de países productores de bienes primarios por sostener su crecimiento, se apoyaban en una financiación que procedía mayoritariamente de Estados Unidos, que era, en buena medida, financiación a corto plazo”¹⁸.

El hecho de centrarse en el crecimiento económico nacional no se iba a traducir en una estabilidad permanente, entre otras cosas porque ya a partir de 1925 empezaron a acumularse stocks de diversos productos dando lugar a caída de precios y a una disminución de la demanda que no podía sustentar la expansión industrial, y por tanto, a periodos de desempleo y pérdida de capacidad adquisitiva, todo lo cual será causa grave de la debacle. A ello, conviene asociar la saturación del mercado inmobiliario desde 1926 por el estancamiento paulatino de venta de casas. No era suficiente el número de compradores nuevos para el boom inmobiliario, prioritario sector de la contracción. Y también el consumo interno se iba resintiendo en sectores como la automoción.

Por otro lado, durante toda la década la filosofía del gobierno republicano nunca se asentaría en la posibilidad de un estímulo económico público de calado. Nunca se actuaría preventivamente con un gasto extensivo para mantener el empleo y favorecer la demanda interna. Los ingresos sólo estaban destinados a extinguir la deuda pública. El liberalismo económico centrado en el crecimiento confiaba en la autoregulación del sistema para paliar aquellos brotes indeseables de desfase. Es más, mientras algunos

¹⁸ ROJO, L.A., “El pensamiento económico ante el paro y la crisis, 1919-1939”, en VV.AA., *Europa en crisis (1919-1939)*. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1991, p.123.

síntomas hacían predecir que no todo estaba asegurado, continuaba el cortoplacismo en la gestión privada de activos bursátiles, con el visto bueno del gobierno.

Hasta bien entrado el año 1929 se seguían realizando transacciones de compra y venta de acciones que no reflejaban de manera real la situación económica de las empresas. Durante esos años previos, buena parte de la ciudadanía seguía invirtiendo y especulando abiertamente en la bolsa. Estaba permitido demandar gran número de acciones como negocio muy rentable, porque a menudo particulares y empresarios pedían créditos a los bancos, con un interés alrededor del 12%, para colocarlos a un interés muy superior en el mercado bursátil, a veces del 50%. El auge económico anterior basado en las materias primas, la industria o la exportación pasaba ahora a depender de la especulación financiera. Y hay que señalar que:

“Durante un tiempo se preservó la ilusión de riqueza por el extraordinario vigor del mercado bursátil. Una manía especulativa se apoderó de gran cantidad de gente que no contaba con experiencia previa de jugar en bolsa. En la atmósfera dominante de hacerse rico de inmediato compraron acciones de forma temeraria. Desde mediados de 1927 el precio medio de las acciones comunes aumentó un 300 por 100”¹⁹.

Por consiguiente, se iba dilapidando gravemente la gestión económico-financiera en el país. No resultaba soportable por mucho tiempo tales hazañas contables. Todo implicaba una estructura fallida, sin coherencia. Por otro lado, el sistema bancario estadounidense era un sector frágil y defectuoso por naturaleza. En la década de los veinte existían miles de bancos independientes por todos los Estados Unidos; se trataba en su mayor parte de bancos regionales que poseían activos limitados: “Una reglamentación inadecuada, una dirección incompetente y fraudulenta y el hecho de

¹⁹ JONES, M. A., *Historia de Estados Unidos 1607-1992*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 418.

que sólo un tercio del total fueran miembros del Sistema de la Reserva Federal hizo que muchos fueran extremadamente vulnerables si se daba una retirada masiva de fondos”²⁰.

Cabe reseñar la controvertida gestión de Benjamin Strong, presidente de la Reserva Federal, defensor de un mundo en el que la seguridad monetaria, la distribución del crédito y el movimiento de los precios dependieran de los bancos centrales, independientes de los gobiernos. Junto al presidente del Banco de Inglaterra, a mediados de 1927 se propugnó una expansión del crédito con tipos bajos, lo que revertiría en la compra de títulos públicos que incrementaban los fondos de la FED de Nueva York, pero también incidía extraordinariamente en el alza de los precios bursátiles: el Dow Jones subió vertiginosamente desde 200 a 380 puntos.

A pesar de que el gobierno de Washington dio la orden de frenar la burbuja de Wall Street, la gestión a partir de 1928 de G. L. Harrison (sucesor en la Reserva del recién fallecido Strong) no pudo parar la vorágine especulativa por cuanto seguían llegando capitales de todo el mundo, aun con los créditos internos ralentizados. Continuaba por tanto, una etapa de especulación, y por tanto de irrealidad económica.

A grandes rasgos, ésta podría ser una síntesis de las principales causas que precedieron a las jornadas de octubre de 1929, según la coincidencia de los expertos económicos. Sin necesidad de profundizar demasiado en la evolución de sus parámetros concretos, son factores que condicionaron el desarrollo de Estados Unidos y del resto del mundo durante toda la década, originando una auténtica hecatombe económico-financiera, y que también tuvo a una sociedad que estaba experimentando una creciente decadencia, debido a algunas sombras indeseables.

1.A.3.b. Factores de una inestabilidad social creciente

²⁰ IBÍDEM, p. 417.

Como antecedente al momento puntual de la crisis de 1929, resulta también fundamental abordar otras perspectivas que lastraron el progreso social de Estados Unidos. Aceptado es que los felices veinte aclimataron a una joven ciudadanía a una prosperidad sin precedentes, si bien, iba a estar acompañada paralelamente de ciertos fantasmas insalvables que impedían un desarrollo en armonía de la sociedad norteamericana.

En primer lugar, de sobra es conocido que en las clases más adineradas, en las altas esferas políticas y empresariales, los casos de corrupción o de connivencia fueron numerosos en el país, en aras de la obtención de poder o beneficios. Ya desde los primeros veinte, se supo que viejos amigos cercanos a la administración republicana estaban implicados en operaciones ilegales de gran envergadura. La llamada “Banda de Ohio” era un grupo de amigos apadrinados por el mismo presidente Harding, inmersos en procesos extensos de extorsión y soborno.

El secretario de interior Albert Fall, que ganaba 12.000 dólares al año, no había pagado impuesto alguno durante catorce años de su fastuoso rancho de Nuevo México; es más, se descubrió que él y su familia recibieron un dádiva de medio millón de dólares de dos compañías petrolíferas por permitir el arriendo de dos gigantescas reservas (Elk Hills-California y Tepot-Wyoming), a precios bajísimos y sin licitación. Otro caso de gran repercusión fue el de la secretaría de veteranos de guerra, donde se permitía que sus miembros redactaran exclusivamente los contratos de construcción de hospitales.

A pesar de ser descubiertas a posteriori tras la muerte de Harding, la existencia de tales gestiones fraudulentas las realizaban sus propios amigos hombres de negocios, con quienes bebía y jugaba en plena época de la Ley Seca, que quebrantaban sin pudor. En el entramado de corrupción a nivel de personalidades importantes pero también de clases medias y bajas, merece la ocasión comentar las repercusiones del

prohibicionismo contra el alcohol derivado de la *Volstead Act* ²¹ a partir de enero de 1920.

Aunque fuese vetada por el presidente Wilson a finales del año anterior, era una ley que nacía con la mejor de las intenciones y con gran esfuerzo, dado el cierto clima de laxitud social achacado al alcohol durante esa época, no obstante, apenas se vería cumplida con rigor. Llegaron a confiscarse miles de destilerías ilegales, se destruyeron millones de litros de vino y de licores y aumentaron considerablemente las sentencias de cárcel; en cambio, tanto la Ley Volstead como las enmiendas asociadas carecieron de efectividad para una mayoría social contraria al bloqueo de su libertad personal.

De sobra conocido eran sus efectos: el contrabando, la delincuencia o la corrupción política. Millones de dólares se movían por este concepto. Incluso importaban furtivamente licores a través de las fronteras de México o Canadá. Crecieron las tabernas clandestinas y los clubs nocturnos (a mediados de 1929 Nueva York contaba con 32.000 bares, más que antes de la Ley Seca), que eran “protegidos” por las bandas a cambio de extorsión.

Como también nos percatamos de aquellos clanes de judíos, irlandeses o italianos que se convirtieron en grupos violentos al margen de la ley, negociando y realizando transacciones ilícitas de alcohol: sindicatos del crimen organizado en las ciudades, sobre todo Chicago, Nueva York y Filadelfia, siempre relacionados con su inmenso poder en el juego, las drogas, la prostitución, la extorsión laboral, la rivalidad entre los grupos del hampa, convirtiéndose en fuente de escándalo público y desestabilización social. Las estadísticas dicen que entre 1926 a 1929 las matanzas en el mundo del

²¹ Recordemos lo que significó “La prohibición” por cuanto se hizo efectiva en todo el territorio nacional durante la década. Se consideraba ilegal en Estados Unidos la fabricación, venta y transporte de líquidos alcohólicos, aunque no su posesión y consumo, algo ciertamente incoherente que traería de cabeza a los gobernantes locales y estatales. La ley produjo división y descontento social, ya que pasaría desapercibida para muchos agricultores que continuaron cosechando vino y bebidas caseras, y obviada por un ingente número de bares ilegales en las grandes ciudades, lo cual alimentaría un ambiente de corrupción e inmoralidad, además de la escasez de efectivos para llevarla a cabo. Altos ejecutivos y grandes empresarios burlando olímpicamente el prohibicionismo en sus mansiones (se consideraba prestigio social), clases medias, obreros, inmigrantes o adolescentes, bebían casi abiertamente arrinconando la falsa moral propugnada por las gentes que defendían las buenas costumbres.

crimen llegaron a más de 500 asesinatos en Chicago, y la mayoría de ellos quedaron impunes. El resultado fue el fracaso del prohibicionismo y la falta de convivencia.



El gangster Alphonse Gabriel Capone, Al Capone, hacia 1930

La relevancia de un fenómeno como las alianzas corruptas de alto nivel entre criminales, políticos, policías y jueces, fue algo inaudito, máxime cuando algunos gobiernos municipales eran dominados por el hampa. El ascenso de personajes como Al Capone en Chicago, que llegaría a sustraer 60 millones de dólares en 1927, se debió a esa confabulación entre poderosos. Pero el gangsterismo en el poder fue más allá. En otros ámbitos, en principio legales, como en el sector inmobiliario, tiburones inversores y hampones se asociaron en el sector de la construcción. Subrayemos la sonada estafa del boom del suelo en Florida en 1925, donde muchos especuladores se arruinaron a la vez que los embaucadores sacaron grandes tajadas.

Pero hay que comentar que, pese a tener cierta repercusión pública estos escándalos no se echaban demasiado en cara, y la preocupación mayor de la ciudadanía era la corrupción entre el funcionariado público. Aunque los admirados hombres de negocios realizaran gestiones dudosas, rayando en la delincuencia, a menudo se pasaba por alto sus tropelías ya que formaban parte del entramado político y judicial. Y conocemos que durante los años treinta, incluso una vez derogada la Ley Seca, la corrupción y las bandas criminales continuaron su labor perniciosa.

Otro factor de inestabilidad social que hundía sus raíces a finales del siglo XIX, fue la intolerancia racial. Con el resurgimiento del Ku Klux Klan, amplios colectivos de negros de estados del sur empezaron a huir hacia el norte, fruto de los acosos, persecuciones y linchamientos a que eran sometidos por los “native born, white, gentile” norteamericanos. El patriotismo militante exacerbado del Klan implicaba el rechazo a cualquier institución religiosa o política extranjera. Cristiandad, moralidad, americanismo o cumplimiento de la ley eran sus premisas fuertes.

Las tensiones étnicas debido a la supuesta supremacía blanca contra la raza subordinada negra tuvieron en principio un carácter local, en el estado de Georgia, para luego extenderse por todo el país, sobre todo por el Medio Oeste y el Suroeste. La represión se generalizó durante toda la década de los veinte, achacando cualquier problema social o económico a los inmigrantes negros. Y no fue un movimiento exclusivamente rural, sino que tuvo fuerte eco entre las clases trabajadoras de incipientes ciudades como Dallas, Detroit o Menfis, cuyos extrarradios se iban transformando por la afluencia masiva de negros y de inmigrantes europeos.

Y junto a la negación de los negros, otras minorías sufrieron el no reconocimiento como ciudadanos de derecho. Se trataba de grupos de católicos, judíos o extranjeros que parecían socavar los valores estadounidenses al consumir alcohol, vestir de manera inadecuada o no atender a reglas sexuales estrictas, en opinión de los más puristas. El fundamentalismo religioso de ciertas comunidades supuso otro obstáculo para el progreso de Estados Unidos, que también influiría en la crisis social del momento.

El ultraconservadurismo de muchas congregaciones cristianas, muchas de ellas rurales o locales, se hallaba en las antípodas de los partidarios de una sociedad abierta y moderna. Los intentos modernistas de conciliar ciencia y religión chocaban con las creencias de muchos protestantes. Frente a los postulados evolucionistas que procedían de exhaustivas investigaciones y estudios, se erigía una vieja América que anteponía los valores tradicionales asentados en un Dios que todo lo presidía, con la Biblia como clave de la civilización.

También hay que señalar el fenómeno migratorio como otro elemento social que se dejaría sentir hacia la crisis de finales de los veinte. El aislacionismo de EE.UU en el terreno político internacional también incidió en la restricción a la inmigración. Ciertas fuerzas sociales, grupos de presión, políticos, escritores, etc, conjuraron el rechazo al otro, el miedo al extranjero, como peligro del declive nacional. Pero la llegada masiva de mano de obra extranjera, hizo que la Ley sobre Cuotas de Urgencia aprobada por el Congreso restringiera la inmigración a tan sólo 357.000 personas al año.

Las llegadas masivas tocaban a su fin, una estrategia político-social poco afortunada que tendría sus consecuencias. Marc Nouschi afirma de manera categórica:

“Con esta política, Estados Unidos debilitaba las bases mismas de la prosperidad. Cerrarse a los extranjeros, no sólo es atacar uno de los factores indispensables para el crecimiento, sino también aumentar el desequilibrio entre la producción intensiva y el consumo. Las nuevas construcciones disminuyen claramente a partir de 1925. La dinámica que está en el origen de la gran crisis de superproducción/subconsumo de 1929 se ha puesto en marcha. Con las cuotas, Estados Unidos entra en total contradicción con sus pretensiones universalistas: ¿cómo exigir a una Europa abierta a los productos made in USA y al mismo tiempo no recibir a sus hijos en busca de esperanza?... Esta actitud tiene menos que ver con la ideología de Ku Klux Klan que con el *nativism*, mezcla de chauvinismo xenófobo, de anticatolicismo, de racismo, de miedo a la anarquía y al contagio revolucionario”²².

²² NOUSCHI, M., *Historia del Siglo XX. Todos los mundos, el mundo*. Cátedra, Madrid, 1996, p.108.

A destacar que el sistema político capitalista había de ser preservado a ultranza frente al temor que suponía toda idea izquierdista, procedente de la revolución bolchevique de Rusia. El país era fruto de la histeria, se lanzaba a la “caza de rojos” anarquistas y agitadores que podían amenazar la seguridad interior. La desconfianza hacia el “Otro” era abrumadora por parte de aquellos colectivos y personajes públicos de influencia, lo que incentivaba una oleada considerable de persecuciones políticas sin precedentes, por el peligro de contaminación ideológica. Recordemos el caso flagrante de los inmigrantes anarquistas Sacco y Vanzetti²³.

Por último, se puede asegurar que el mayor condicionante de inestabilidad en aquellos albores del crack fue la desigualdad social entre la misma población norteamericana. Si ya los rasgos anteriores propugnan un escenario patente de contrastes entre los distintos segmentos, sería en el acceso de bienes materiales o de poder adquisitivo en suma, donde buena parte de la ciudadanía o del campesinado habría de soportar un desigual desarrollo social, que a partir de finales de 1929 no haría sino magnificarse con dramáticas consecuencias.

Porque junto a la prosperidad generalizada de la década, también existían numerosas bolsas de pobreza que tenían vedado el acceso a un oficio aceptablemente remunerado. La reducción del gasto social presupuestario incidía en la progresiva brecha entre las clases sociales, que con el tiempo venían arrinconando a millones de habitantes de la Norteamérica profunda a los barrios de los extrarradios. Un creciente hacinamiento en dichos barrios era producto de la miseria de quienes venían a la

²³ Acusados injustamente por un atraco cometido en South Braintree, una localidad del noreste americano Bartolomeo Vanzetti y Nicola Sacco tuvieron que someterse a un tortuoso juicio donde parecía que todas las pruebas les incriminaban. La condena estaba fijada de antemano, debido al estigma que suponía comulgar con una ideología política diferente, “perniciosa” para el país. Se puede afirmar, por tanto, que aquella América “libre” que se autoproclamaba democrática y enemiga de las veleidades izquierdistas, mostraba así su cara menos amable, el desprecio hacia los inmigrantes y la manipulación de la justicia.

ciudad sin expectativas reales, o quienes caían en la ruina abocados al desempleo masivo.

A ello habría que añadir la llegada de las bolsas de inmigrantes, que si bien se habían visto reducidas, todavía eran numerosas. Aquella primera sociedad de consumo asentada en el auge económico sin precedentes, también tendría que soportar el advenimiento de una gran masa de desheredados (aquellos inmigrantes italianos e irlandeses de segunda generación que formaban bandas de autodefensa en barrios conflictivos), que iban a encontrar en el crimen organizado una solución a sus expectativas.

Resulta urgente asociar los primeros desequilibrios económicos a mediados de los veinte a diversos sectores, como el ferrocarril, la siderurgia, el algodón o el carbón, que no provocaban sino acumulación de excedentes, retraimiento de las ventas y caída de precios por consiguiente, lo cual afectó a numerosas y amplias comarcas agrícolas. Una parte sustancial de la población no había compartido la prosperidad general. Granjeros que tenían que vender sus tierras a precios irrisorios, u obreros de industrias en declive como la del carbón o la textil, habían quedado relegados del crecimiento.

Por todo ello, se puede afirmar que el cuestionamiento de la felicidad ensimismada de “los felices veinte” era más que evidente.

1.B. CAUSAS DE LA CRISIS DE 1929

Múltiples explicaciones se han erigido a lo largo de la historia reciente para esclarecer los rasgos principales que causaron la crisis de 1929. La mayoría de ellas obedece a teorías coherentes y contrastadas, desde el rigor de investigaciones que han dado lugar a numerosos manuales y estudios monográficos, pero también como complemento a otros trabajos históricos o económicos de índole general. Y casi todos coinciden en atribuir a una relación de diversos elementos, irremediabilmente

entrelazados, como el preámbulo, el punto de partida y el desarrollo posterior del crack y sus consecuencias.

En definitiva, no se podría achacar a un solo factor político o económico el fundamento esencial de por qué se llegó al desastre. Antes bien, un conjunto de ellos lo provocaron concatenados y afectados por sus mismas variaciones de causa-efecto. Además, se ha de tener en cuenta que desde el paraguas de toda teoría económica habría que indagar en las concretas prácticas bancarias, financieras, políticas, presupuestarias, etc. que conjuntamente fueron impulsadas por quienes ostentaban la capacidad de decisión en aquellos años, que afectó al resto del mundo.

No se trata aquí de rescatar o de elaborar exhaustivas propuestas para justificar las causas de la crisis. Pero sí se ha de comentar, aun someramente, determinados aspectos imprescindibles del periodo álgido que atravesaba los EE.UU en octubre de 1929, que nos pueden ayudar a asimilar lo ocurrido; son algunos de los aspectos ya tratados con anterioridad que desde ahora no harán sino materializarse con gran virulencia.

1.B.1. Nociones básicas

Podemos aprehender el significado de cualquier periodo de carestía generalizada, y de complicada situación social o política, atendiendo a los distintos puntos de vista de los economistas, historiadores, ideologías, corrientes de pensamiento, etc. Tradicionalmente, mientras la escuela liberal ha aducido que al producirse una crisis no se han respetado los mecanismos naturales del sistema, y que todo se debe a errores políticos o monetarios, la corriente socialista ha opinado que el origen radica en la irracionalidad del sistema capitalista y en el reparto injusto de la renta, lo que lleva a un subconsumo incapaz de satisfacer a la elevada producción.

Con todo, podemos extraer ciertos elementos comunes, de una objetividad suficiente como para fijar adecuadamente las bases de cada periodo de crisis. Al respecto, el escritor y periodista Vicente Verdú nos ofrece, a modo de síntesis en *El*

capitalismo funeral, algunas nociones que mucho han tenido que ver con la crisis de finales de los años veinte en Estados Unidos y su influjo en el resto de países:

“La economía, la ciencia social matemáticamente más avanzada, es la ciencia humana más atrasada. Y ello obedece a que con frecuencia se abstrae de las condiciones sociales, históricas, políticas, psicológicas y caóticas, que son inseparables de las actividades mercantiles. Como consecuencia, los expertos económicos resultan especialmente incapaces para interpretar las causas y las consecuencias de las perturbaciones monetarias y bursátiles y de prever el curso de la economía incluso en el corto plazo. La clave consistirá no en la definición de algunas piezas importantes del aparato económico, sino que, como hace ya tiempo explica la tesis de la complejidad en física o en neurología, lo importante no son las partes sino, especialmente, las conexiones entre ellas”²⁴.

También es cierto que la deriva de toda crisis se concreta en la mayoría de los casos en un replanteamiento de las estructuras de los estados. Los diversos ciclos económicos, que desbordan ampliamente el plano político, constituyen un viraje fundamental en la evolución del sistema capitalista. Se pone en evidencia la necesidad de sustituir una economía liberal por una economía dirigida, caracterizada por la intervención del Estado en los distintos sectores de la producción. Como Verdú añade, “En casi todas las crisis tuvo que intervenir el gobierno para restablecer el equilibrio. Precisamente las tesituras más graves sirvieron para que el sistema actualizara sus instrumentos y renovara tanto su dotación tecnológica como la organización y la ideología de su porvenir”²⁵.

Al analizar más específicamente el estallido de 1929 y sus consecuencias, John Kenneth Galbraith, uno de los economistas contemporáneos más seguidos, tiene en cuenta además otros factores que conforman la verdadera coyuntura de lo que sucedió:

²⁴ VERDÚ, V., *El capitalismo funeral*. Anagrama, Barcelona, 2009, p. 17.

²⁵ IBÍDEM, p.20.

“El día del crac en Nueva York fue interesante, como lo fueron los siguientes, en que las cosas empeoraron. Pero como siempre, el historiador debe ser prudente y no atribuir una importancia excesiva al momento culminante. La demencial especulación que lo precedió hizo inevitable el crac de octubre de 1929; aquel alejamiento de la razón, evidentemente, excedió en importancia a los acontecimientos del día mismo. Y detrás del auge de la especulación estaban las fuerzas – económicas, culturales, psicológicas y políticas- que sensibilizaban a los norteamericanos en ese sentido. No puede haber análisis válido del crac que no se extienda a lo que sucedió antes. No puede, en efecto, caber ninguna duda razonable respecto del hecho de que el hundimiento de los valores bursátiles, el desplome de las fortunas de aquellos que jugaban en el mercado, las inmediatas consecuencias para la inversión y el gasto del consumidor al igual que para las empresas, tuvieron una influencia traumática sobre la producción, el ingreso y el empleo”²⁶.

Pero tampoco podemos olvidar que teorías hubo algunas que erraron clamorosamente sobre los designios de aquella crisis que parecía cíclica. Al respecto, Oriol Amat comenta que:

“Muy poco antes de la crisis bursátil de 1929 y de la Gran Depresión económica de Estados Unidos, los más reconocidos expertos preveían que la economía y la bolsa seguirían subiendo sin parar. Al prestigioso profesor Peter Drucker, gran gurú de los negocios, lo promocionaron a catedrático por un artículo escrito en 1929 en el que preveía que la bolsa seguiría subiendo mucho más. Desde entonces, y como consecuencia del fracaso estrepitoso de sus conjeturas, Drucker no hizo ninguna previsión económica más durante el resto de su larga vida”²⁷.

²⁶ GALBRAITH, J.K., *The Great Crash: 1929*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, New York [1ªed. 1954]. Traducción en español *El crac del 29*. Última edición española 5ª ed .Ariel, Barcelona. 2000, p.15.

²⁷ AMAT, O., *Euforia y Pánico. Aprendiendo de las burbujas y las crisis*. Bresca. Barcelona, 2008, p.10.

1.B.2. Acumulación de excedentes

Ya observamos cómo desde finales de 1925 el desequilibrio entre Estados Unidos y el resto del mundo respecto a la productividad se dejaba sentir. La demanda internacional empezaba a ser insuficiente debido a las mayores dificultades de los países para resurgir tras la guerra. Era un hecho constatable que la capacidad de producir había sobrepasado a la de consumir, incluso a nivel interno.

La ley de Say,²⁸ que Galbraith analizó años después para analizar dicho desequilibrio, y que tomaba el nombre del comentarista francés Jean Baptiste Say sobre las teorías de Adam Smith, quedaría gravemente en cuarentena. Aceptada como dogma de fe por numerosos economistas, la ley resumía que la totalidad de la demanda de todos los bienes siempre debería ser igual a su oferta.

En cambio, en las puertas de octubre de 1929 existía un claro desajuste en las balanzas del comercio exterior, dado el carácter eminentemente exportador de EE.UU la incapacidad de compra de Europa y Asia, que para vender su producción tenían que enfrentarse a los fuertes aranceles de aquél; además, tan sólo podían equilibrar sus balanzas adversas mediante los préstamos concedidos por el mismo Estados Unidos.

Por su parte, la desafortunadamente célebre *Smooth-Hawley tariff*²⁹, que se asimilaba a otras anteriores, socavaba la posibilidad del resto de países de colocar su

²⁸ Véase GALBRAITH, J.K., *American Capitalism: The concept of countervailing power*. Houghton Mifflin, Boston [1ªed.1953]. Traducción en español *El capitalismo americano*. Ariel, Barcelona, 1972. Para una explicación más detallada sobre la Ley de Say. En síntesis, dicha ley de los mercados auguraba el pleno empleo de los recursos productivos y la eliminación de las crisis económicas, otorgando al Estado unas funciones específicas, como mero organismo encargado de que se observaran las reglas de juego.

²⁹ www.grandepresion.com/disminucin_del_comercio_exterior (Consultado el 20 marzo 2012) Aunque la ley arancelaria Smooth-Hawley fue impuesta a principios de 1930 como medida para proteger productos norteamericanos de primera importancia destinados a la exportación, como el trigo, la madera o el algodón, ya desde finales del año anterior el resto de países se estaba viendo sometido a abonar unas cantidades realmente injustas por más de 20.000 productos. El resultado fue a su vez, mayores represalias comerciales de Europa sobre todo, y una reducción considerable de las exportaciones agrícolas norteamericanas; de esta manera, miles de campesinos se verían afectados sin

producción en Estados Unidos, provocando no sólo la respuesta inmediata de practicar otro proteccionismo para los artículos norteamericanos, sino de ocasionar una guerra comercial absurda que perjudicaría a todos.

En el propio país, también la acumulación de stocks resultó perversa. El freno forzoso de la producción estaba provocando rupturas en las cadenas de producción, cierre de turnos y despidos masivos. De esta manera se incentivó un mayor desplome de la demanda y quiebra generalizada de empresas. Por otro lado, en 1929 había deflación con lo que precios y salarios bajaban continuamente y las deudas contraídas a plazos se convertían en asumibles, afectando a los mismos bancos. A pesar del crecimiento del producto interior bruto de los últimos años, la tasa del paro tuvo dramáticas consecuencias a partir de 1930.

No obstante, también habría que indicar que cierto déficit estructural en el consumo formaba parte de un sector importante de la población. Los altos salarios anteriores habían repercutido en los obreros de los sectores más dinámicos, sin embargo, buena parte de las clases populares seguía apegada al ahorro, sobre todo, por el miedo al futuro y por la no identificación del consumo al placer. Y dos años antes del estallido, la construcción de viviendas ya se había contraído. Ya no parecía nada seguro seguir confiando en las grandes empresas de construcción e infraestructuras, pioneras hasta hacía poco tiempo.

En cuanto a los stocks agrícolas, venían sufriendo grandes dificultades para ser colocados en el exterior. El índice de precios agrícolas fue de 147 en 1925 para bajar notablemente a 136 en 1929. Y los indicadores de producción industrial tocaron techo durante el verano de 1928.

En suma, la economía se resentiría de las debilidades sectoriales al final de la década, pero la alta productividad quedaría enmascarada por los buenos resultados de la segunda revolución industrial, esto es, las manufacturas, que a la larga también

poder pagar sus préstamos contraídos para tractores, enseres o granos, llegando a numerosísimas insolvencias bancarias en los pequeños bancos rurales.

quedarían ralentizadas por acumulación. Y se puede afirmar que la crisis económica comenzó por todos lados mucho antes que el crack bursátil de Nueva York.

1.B.3. Crack bursátil y financiero

1.B.3.a. El declive empresarial

La obstrucción de los flujos comerciales internacionales no podía desbloquearse por las nefastas medidas impuestas. El cierre masivo de empresas tuvo su origen en el descenso del consumo debido a la caída de la actividad industrial, y por ello la ruina de los mercados agrícolas al caer los precios. La mayor parte de los economistas más avezados en el análisis de la crisis de la Gran Depresión, como Galbraith, Jones, o Krugman en nuestros días, coinciden en que la superioridad de la producción sobre el consumo era la debilidad más seria.

Los ingresos estaban mal distribuidos y las medidas tributarias habían favorecido a las cada vez más enriquecidas clases altas. Llegado finales de 1929, el 5% de la población ostentaba un tercio de los ingresos; se trataba de una minoría que englobaba a grandes hombres de negocios, importantes banqueros y empresarios, y relevantes políticos. Por otro lado, más del 70% de la población no ganaba más de 2.500 dólares anuales, por lo que no era capaz de adquirir la mayor parte de los artículos y manufacturas.

Pero tampoco podemos olvidar que como opinaba Galbraith, “Como en todos los paraísos, en el de los clásicos existía una serpiente: el monopolio”³⁰. En efecto, la confianza política en las decisiones de las grandes empresas para dirigir la economía del país tuvo consecuencias perniciosas, al traducirse en monopolios sectoriales de producción y venta. Así:

“El monopolio, permitiendo al empresario fijar el precio de los productos, producía efectos diametralmente opuestos a la

³⁰ GALBRAITH, J.K., *The Great Crash: 1929*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, New York [1ªed. 1954]. Traducción en español: *El crack del 29*, Ariel, Barcelona. 2000. p.14.[5ª ed.].

competencia, provocaba una utilización socialmente ineficiente de los recursos y daba lugar a una reducción del volumen de producción.... Pero lo que importa no es el grado de concentración, sino la tecnología progresiva, el hecho de que pasen a los consumidores los resultados de tal progreso, en forma de precios más reducidos, producción cuantiosa”³¹.

Sin desdeñar la capacidad productiva insuflada por el régimen monopolista, resulta evidente que el parón del crecimiento a finales de los años veinte se debió a cierto encorsetamiento económico. Dado que en el Estado hubo limitados mecanismos de intervención, y toda actividad pasaba por el rígido control de las leyes monopolísticas, el auge empresarial devino en declive al no poder responder ante imprevistos. Con todo, para estas causas generadoras de crisis ya hubo voces en septiembre de 1929 como las del economista contemporáneo Roger Babson, que advertían que “las fábricas van a cerrar, los obreros irán a la calle, el círculo vicioso se pondrá en marcha y el resultado será una grave depresión económica”³².

Tocaba a su fin la borrachera de excesos, aquellos nuevos negocios donde invertir las ganancias eran actividades meramente especulativas. Porque la situación económica real de las empresas no correspondía a los precios a que se vendían las acciones. Y aunque el crecimiento de muchas de ellas se había detenido, sus acciones seguían subiendo porque había una gran demanda de los especuladores. Como opina Jones: “La proliferación de trust de inversión y holding había abierto el camino a promotores sin escrúpulos proclives a trasegar los beneficios de las compañías”³³.

1.B.3.b. Las decisiones político-económicas. El “jueves negro” de octubre de 1929.

³¹ IBIDEM, p. 17.

³² BABSON R., citado por NOUSCHI, M., *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo*. Cátedra, Madrid, 1996, p.175.

³³ JONES, M.A., *Historia de Estados Unidos 1607-1992*. Cátedra, Madrid, 1995, p.418.

Una de las mayores causas (por la que nadie ofrece duda alguna) de la eclosión económico de finales de 1929 se debe a una burbuja especulativa financiera de enormes dimensiones. Aquella sensación generalizada de optimismo de años anteriores, que había forjado numerosos activos líquidos y abundancia de valores con los que especular, se iba a deshinchar brutalmente con dramáticas consecuencias.

¿Cómo se llegó a este punto, en principio impensable y lejano en el horizonte económico de un país en alza? ¿Cuáles fueron las gestiones de los máximos responsables que lideraban los Estados Unidos? ¿Qué dinámica económica se estaba desarrollando que no fue capaz de vislumbrar el desastre? Y no menos importante, ¿Cuáles fueron las consecuencias en los distintos sectores de la población?

Resulta evidente que todo periodo de crisis económica se debe a medidas incorrectas por parte de quienes dirigen los destinos de un país. Los antecedentes de inestabilidad financiera durante los años veinte se fraguaron de manera contundente en octubre debido a las operaciones de crédito que la FED, la Reserva Federal, estaba facilitando. Ya se ha esbozado la dinámica de la especulación bancaria: los bancos neoyorquinos que venían multiplicando los préstamos a corto plazo a los corredores, los *broker's loans*, satisfacían la colocación de esa abundancia de dinero en la calle en operaciones bursátiles, a un tipo de interés muy superior.

En general, si la inversión efectuada se dirigía en sentido contrario, si no rentaba lo suficiente, siempre habría un margen depositado por el prestamista como garantía, que se traducía en la venta de acciones, responsable a su vez de una acentuación a la baja. Pero, como explica el economista francés Jean Heffer “el exceso de crédito para la especulación genera un peligro de grave reacción en cadena, pues la liquidación de los valores por parte de los corredores provoca una caída de los índices que, a su vez, reduce la garantía en el momento de la compra; el resultado es una nueva oleada de liquidaciones”³⁴.

³⁴ HEFFER, J., *La Gran Depresión*. Narcea, Madrid, 1982, p.29.

BROKER'S LOANS EN LA CIUDAD DE NUEVA YORK 1920-1929

Fecha	Total dólares	Fecha	Total dólares
31/12/20	1.080 \$	29/08/28	4.235 \$
31/12/21	1.190 \$	26/12/28	5.091 \$
31/12/22	1.860 \$	20/03/29	5.793 \$
31/12/23	1.580 \$	21/08/29	6.085 \$
31/12/24	2.230 \$	09/10/29	6.713 \$
31/12/25	3.550 \$	23/10/29	6.634 \$
06/01/26	3.141 \$	30/10/29	5.538 \$
31/08/27	3.184 \$	27/11/29	3.450 \$
28/12/27	3.718 \$	31/12/29	3.424 \$

Fuente: Historical Statistics of th United States, Colonial Times to 1970, U.S. Department of Commerce, p. 1004. Consultado el 10 de enero de 2012

La avidez del millón y medio de especuladores norteamericanos que reclamaban nuevos títulos equivalió a más de 6.500 millones de dólares en octubre de 1929. Los trusts financieros no tenían activos reales, limitándose a canalizar y a especular con dichas inversiones, fomentando la compra de valores empresariales en estructuras de pirámides, valores de antiguas empresas a través de las nuevas. Así, Heffer expone: “Al mismo tiempo que las acciones ordinarias, se emiten obligaciones o acciones preferentes que constituyen participaciones en otras firmas, que a su vez tomaban participaciones en otras”³⁵.

Más allá de profundizar en los vaivenes de las cantidades invertidas y sustraídas, o de la fluctuación de los tipos de interés, resulta imprescindible tener presente genéricamente lo acontecido en aquellos días críticos en la Bolsa de Nueva York, epicentro del estallido, por lo demás un fenómeno muy investigado.

La política crediticia expansiva llevada a cabo por la FED produjo, como era de esperar, un auge en la bolsa de comercio muy por encima del que debería reflejar el crecimiento de la economía norteamericana. Recordemos que ante la caída de la

³⁵ IBIDEM. p.39.

producción, la alternativa eran los tejemanejes de capitales para seguir creciendo, gracias al impulso de altos tipos de interés. Por consiguiente, los efectos recesivos no se hicieron esperar. Donde antes había inversión en sectores punteros, ahora había evasión y especulación. Habría que subrayar, por tanto, que:

“La recesión económica y el aumento de la desocupación que va a ocurrir durante toda la década del treinta no es una consecuencia de la baja en las acciones sino todo lo contrario, la baja en las acciones es una consecuencia de la recesión económica la retirada y la bajada de las acciones fue consecuencia de la recesión económica”³⁶.

El índice de mercado de valores comenzó a alterarse desde principios de octubre. Dado que la Bolsa es capaz de cambiar de opinión rápidamente, al albur de la instantaneidad de los gestores de carteras, en el otoño de 1929 el mercado había perdido toda perspectiva realista de lo que estaba ocurriendo y algunos grandes especuladores comenzaron a liquidar sus pertenencias. El 24 de octubre (“el Jueves Negro”) los precios se desplomaron en una ola de ventas sin precedentes, acuciada por el pánico. Merece la pena retomar esta explicación gráfica:

“Cuando a las diez de la mañana del jueves 24 de octubre de 1929 sonó la campana que abrió la sesión en Wall Street, había más de un millar de miembros de New York Stock Exchange en la sala de negociaciones, por encima de los 750 habituales. El refuerzo obedecía a la cantidad de órdenes de venta cursadas durante la noche anterior. El número de operadores de telégrafo también había sido reforzado en previsión de una sesión que se esperaba movida. En el Curb Exchange- hoy denominado American Stock Exchange- se puso

³⁶ CACHANOSKY, J.C., “La crisis del 30”. Revista *Libertas* VI, nº. 10. Instituto Eseade, Madrid, Mayo 1989, p. 29.

a la venta un enorme paquete de acciones de la conocida firma Cities Service Co. y su cotización comenzó a caer de inmediato. Fue la señal que desató una furia vendedora de manera que en pocos minutos se cursaron órdenes de venta por un millón de títulos. Las cotizaciones se desplomaron a las once de la mañana el pánico se había apoderado del parque y el frenesí vendedor parecía imparable. Cuando las noticias de lo que ocurría en el interior de la Bolsa se conocieron fuera de sus muros, una gran multitud, entre curiosa y preocupada, se congregó en la célebre intersección de Wall Street con Broad Street. La policía de Nueva York tuvo que tomar posiciones para evitar posibles disturbios”³⁷.

³⁷ MARTÍN-ACEÑA, P., “¿Qué pasó el 24 de octubre de 1929?”, *El País*, 20 de octubre de 2011, p.35.



24 de octubre de 1929 en Wall Street: cientos de inversores frente a la Bolsa.

Ya sabemos que tras las noticias de la drástica caída de la bolsa de Nueva York, la respuesta colectiva y más perentoria fue la carrera de los depositantes a las ventanillas bancarias para retirar sus fondos. El pánico estaba servido. La policía tuvo que intervenir antes los tumultos que se produjeron. Incluso se rumoreaba que varios millonarios inversores se habían suicidado.



Portada del *Brooklyn Daily Eagle* de Nueva York el jueves 24 de octubre de 1929

Con todo, en una reunión de urgencia entre los principales banqueros del país, de entidades de la talla de JP Morgan y su máximo responsable Thomas Lamont, acordaron junto al vicepresidente de la bolsa Richard Whitney, intervenir para no desestabilizar los precios; incluso al finalizar la jornada sólo se produjo una pérdida del 2,1% del índice Dow Jones. Pero los días siguientes continuaron dando pésimos resultados para los mercados accionariales, y todo se agravó progresivamente ante la desconfianza general. Tras unos días de contención del deslizamiento, el 29 de octubre comenzó la estampida: más de 13 millones de títulos que cotizaban a la baja no encontraron compradores, ocasionando la ruina de miles de inversores, muchos de los cuales habían comprado las acciones con créditos que ya no podrían pagar.

No se dio la orden de aumentar la liquidez del sistema si no aumentaban previamente las reservas, no se pudo imprimir dinero suficiente, desapareciendo rápidamente el disponible ante las quiebras bancarias. Fueron muy críticas las

opiniones sobre la dejación en tomar medidas enérgicas, como habría sido lo conveniente en la figura de los *open market*³⁸, que implicaba aumentar la masa monetaria para responder a la ciudadanía, incluso en los años posteriores.

Herbert Hoover nunca creyó que la solución vendría por vía de la intervención gubernamental. Confiaba en el llamado “individualismo fuerte”, la colaboración de los poderes locales y la industria, porque un amplio programa de ayuda federal desequilibraría los presupuestos y debilitaría a los gobiernos estatales. Por supuesto, no entraba en los postulados republicanos aumentar el gasto público, antes bien, apelaba a la exaltación de la responsabilidad asumida por todos los agentes de la vida social. La América de Hoover por sí sola transformaría al trabajador en capitalista, dueño de su destino, suavizando las fluctuaciones cíclicas en descenso y haciendo retroceder a la pobreza en ciernes.

1.B.4.- Factores internacionales

El hecho de que las relaciones de Estados Unidos con los países Europa o Asia fueran principalmente económicas implicaba una consolidada globalización a nivel de transacciones comerciales y de capitales. En principio, las leyes proteccionistas por ambas partes frenaban las respectivas balanzas, pero también, los diferentes altibajos de los tipos de cambio con el patrón oro y con el dólar de referencia suponía periodos desiguales de crecimiento.

Los errores políticos de la Reserva Federal en relación al pinchazo de la burbuja, también tuvieron mucho que ver con las medidas sobre el cambio de valor de la moneda. Por ejemplo, aquellas grandes cantidades de dinero que salían de América a Europa para paliar las deudas contraídas, desde 1929 lo hacían en sentido contrario; de esta manera, la presión inversionista extranjera hacía que las tasas de interés subieran. Tanto los gobiernos como las empresas europeos comprobaban las

³⁸ La utilización de los *open market* en aquellos momentos de crisis hubiera implicado la compra de fondos públicos por parte de la Reserva Federal para evitar la contracción de las reservas monetarias, atenuando así la depresión económica. Hoover los puso en marcha de manera muy limitada.

ganancias rápidas y fáciles como consecuencia del dinamismo bursátil. La decreciente demanda exterior de bienes y materias primas no era obstáculo para las inversiones monetarias en Estados Unidos.

No obstante, el 20 de septiembre de 1929 uno de los mayores fondos de inversión británicos, Hatry, tuvo una quiebra fraudulenta, que anunciaba algo indeseable. La subida de los tipos de interés a corto plazo en Londres y la disminución de los préstamos a los corredores reforzaron la agitación del Stock Exchange. Porque el mayor de los males fue aumentar los dividendos repartidos entre los accionistas, antes de financiar las inversiones. De esta manera se aceleraban los mercados bursátiles, sacrificando el crecimiento a largo plazo.

Además, como explica el economista español José Morilla:

“A corto plazo, pues, Gran Bretaña, que no podía competir con su producción en los mercados exteriores, en su mercado interior no desarrolló las potencialidades del incremento de la demanda que una política no restrictiva hubiera llevado aparejada, Así, el país llegó a ser hacia 1929 la síntesis de la mayor parte de las contradicciones que se manifestaban en la economía occidental desde finales de la guerra”³⁹.

Al respecto, el historiador británico Eric Hobsbawn subraya “Gran Bretaña se convirtió tanto para el interior como para el extranjero, en un país no concurrente”⁴⁰.

Incluso Hoover llegaría a culpar a las causas exógenas del derrumbe económico y financiero. Historiadores como Johnson, Galbraith o Hobsbawn entre otros muchos, han recogido oportunamente las desacertadas opiniones del presidente norteamericano, por las que defendía que a nivel interno tan sólo se había producido

³⁹ MORILLA, J., *La crisis económica de 1929*. Pirámide, Madrid, 1991, p.93.

⁴⁰ HOBBSAWN, E., *Industria e Imperio: Una Historia Económica de Gran Bretaña desde 1750*, Ariel, Barcelona, 1988 [1ed. 1977].

una recesión normal a partir del crack bursátil de 1929, pero que también se iba a superar durante los años siguientes de no ser por las dificultades europeas.

1.C. CONSECUENCIAS DE LA CRISIS: LA GRAN DEPRESIÓN

Conocemos sobradamente la larga serie de consecuencias negativas que acontecieron en Estados Unidos a partir de aquel otoño de 1929. Veamos algunas de ellas en este apartado, con la convulsión que supuso la caída de la bolsa como auténtico motor desencadenante. El desastre afectó a la misma esencia del crecimiento nacional, dado que la mayor parte de la dinámica económica había sido confiada a las operaciones de crédito, a las cotizaciones empresariales, o a las inversiones de particulares y de países; eran aspectos muy estrechamente relacionados con las operaciones bursátiles.

Cierre de bancos, pero también cierre de pequeñas y medianas empresas, que si meses antes estaban comprobando cómo se retrotraían las ventas, a partir de entonces iban a sufrir un colapso total en la colocación de sus productos.

A nivel social, evidentes serían los resultados por cuanto a la ruina de miles de pequeños inversionistas, habría que sumar el aumento del desempleo y los movimientos de población en busca de trabajo por todo el país. Una auténtica angustia generalizada sacudió al país. Se cernía un periodo largo de depresión económica y social que afectaría a todos los sectores de producción y a todas las capas urbanas y rurales.

Y excepto la URSS, con su sistema económico eminentemente dirigido, prácticamente todos los países del mundo se vieron coartados por las resoluciones irremediables del crack bursátil al otro lado del Atlántico. La interdependencia era total desde hacía años; paulatinamente se había estado tejiendo todo una malla de relaciones monetarias y comerciales de la que resultaba imposible de desligarse.

Incluso se llegaría a poner en cuestión el sistema capitalista sustentado en la libre empresa. Las consecuencias políticas por las medidas antes adoptadas arrastrarían a los máximos responsables, que no tendrían más remedio que aceptar una economía dirigida por el Estado, nunca al libre albedrío de la autoregulación o de las decisiones de quienes dominaban las estructuras económicas y financieras.

1.C.1. Nociones básicas

Observemos un resumen fundamental sobre una aproximación objetiva a las consecuencias de la crisis de 1929, que constituyen la llamada “Gran Depresión”:

“Entre 1929 y 1933 hubo en el mundo capitalista una gran caída de la actividad económica, de la que no se recuperó enteramente en sus aspectos cuantitativos hasta 1937. Una depresión de estas características tuvo su componente de desempleo de mano de obra, que fue entonces, como lo es en la actualidad, el principal indicador de los efectos negativos de una crisis. Afectó directa o indirectamente, a todo el mundo, con las únicas excepciones de aquellas economías que, bien por su primitivismo o por su propio sistema económico (URSS) estaban al margen del sistema capitalista”⁴¹.

En efecto, la crisis tuvo efectos devastadores tanto en los países desarrollados como en desarrollo. El comercio internacional se vio profundamente afectado, al igual que los ingresos personales, los ingresos fiscales, los precios y los beneficios empresariales. Ciudades de todo el mundo resultaron gravemente perturbadas, especialmente las que dependían de la industria pesada. La construcción prácticamente se detuvo en muchos países. La agricultura y las zonas rurales sufrieron cuando los precios cayeron entre un 40 y un 60 por ciento. Frente a la caída de la demanda, con pocas fuentes alternativas de puestos de trabajo y bajísimos salarios, fueron las áreas dependientes del sector primario (industrias como la agricultura, la minería y la tala de árboles) las que más sufrieron.

Según la valiosa síntesis de Pedro Schwartz, habría que tener en cuenta varios elementos primordiales:

“Lo prolongado de la recesión no ha penetrado del todo en la memoria colectiva, pues suele hablarse de tres años de crisis

⁴¹ IBÍDEM, p.113.

en EEUU, los que van de 1929 a 1933, cuando en realidad fueron diez. Para el país, la década de 1930 fue toda una década perdida. Si a lo largo de sólo once meses entre 1930 y 1931, los últimos años de Hoover, la cantidad de dinero en la economía americana se redujo en un 26%, fenómeno al que llamaron *gran contracción*, hoy se acepta que esa repentina desaparición de los recursos de pago agravó la recesión real iniciada a finales de 1929 y la prolongó innecesariamente. Las medidas arancelarias y monetarias no fueron apropiadas para evitar las dos crisis bancarias a principios de la década. Las represalias hundieron el comercio internacional y los EEUU vieron reducirse la cantidad de dinero a las tres cuartas partes, todo ello para mal del mundo entero”⁴².

Por tanto, podemos entender la crisis de la “Gran Depresión” no como definición que estipula un significado concreto o cerrado, sino como un capítulo de la historia económica de Estados Unidos con diversas consecuencias políticas y sociales, que iban a determinar notablemente el transcurso de la historia en el mundo. Recordemos con detenimiento cuáles fueron esas consecuencias; si las más inmediatas provocaron un shock social incomprensible de prever, más tarde se consolidarían desgraciadamente durante casi toda la década.

1.C.2. Consecuencias inmediatas tras el crack. Los primeros años

1.C.2.a. Crisis bancaria de liquidez

El volumen de pérdidas de ahorradores y accionistas fue dramático; los fondos de inversión, cuya objetivo era la propiedad en común de unos activos con finalidad de lucro, sufrieron aún más los efectos de la crisis bursátil.

La frágil estructura del sistema financiero hizo que miles de bancos de todo el país no pudieran responder a las demandas de retirada de efectivo, además de que, como

⁴² SCHWARTZ, P., “La Gran Depresión de 1929 a 1940”, *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, nº. 86, Madrid, 2009, pp. 455-467.

ya se apuntó más arriba, sólo un tercio del total pertenecía al Sistema de la Reserva Federal, y por tanto, no disponían de mecanismo alguno de reaseguro. El resultado inmediato fue la quiebra de más de 600 bancos en Estados Unidos en los primeros años de la crisis. La caída de la bolsa había supuesto la ruina de los inversores, que al intentar retirar o malvender sus acciones anulaban la capacidad crediticia de los bancos. De esta manera las empresas se veían privadas de una fuente esencial de financiación, viéndose forzadas a reestructurar su producción y sus plantillas laborales.

Por otro lado, la descomunal expansión del crédito de meses anteriores, para facilitar la falta de demanda interna en bienes industriales, electrodomésticos, automóviles, etc., desembocó en millones de dólares en deudas incobrables a causa de la envergadura del parón en la actividad económica y financiera. Los bancos adoptaron la postura de no refinanciar las deudas y de no conceder más créditos, con la consiguiente contracción.

Para esos primeros años, valga la opinión de Paul Krugman donde sintetiza de manera acertada los efectos más apremiantes que se derivaron a partir del crack de Nueva York, y su incidencia en el sistema:

“Aunque la Reserva Federal obligaba a todas las instituciones que aceptaban depósitos a disponer de unas reservas apropiadas y a abrir sus cuentas a las inspecciones de los reguladores, no se conjuraba el peligro de un pánico bancario y tras las vicisitudes en la bolsa en el otoño de 1929, a principios de los años treinta estalló la crisis bancaria más grave de la historia. La caída de la economía provocó el hundimiento de los precios: los más perjudicados por esa situación fueron los granjeros estadounidenses, lo que precipitó una cascada de impagos que desembocaron en los pánicos bancarios de 1930, 1931 y 1933, que se iniciaron, todos, en bancos del Medio Oeste antes de extenderse a todo el país. Prácticamente todos los historiadores de la economía coinciden en que fue precisamente la crisis bancaria lo que convirtió una seria recesión en la Gran Depresión”⁴³.

⁴³ KRUGMAN, P., *El retorno de la Economía de la Depresión y la Crisis Actual*. Crítica, Barcelona, 2009, p.42.

1.C.2.b. Ruina generalizada. El fantasma del desempleo. Conflictividad laboral

Obvio es resaltar otra consecuencia inmediata, como fue la absoluta ruina de varios millones de familias que habían invertido todos sus ahorros en la especulación bursátil, cuando no habían contratado créditos de consumo e hipotecarios. Las ganancias adquiridas en meses se desvanecieron en unas pocas horas, a pesar de que el deslizamiento pudo detenerse con dificultades hasta el 29 de octubre. Miles de inversores de todo tipo quedarían en desamparo, perdiendo no sólo sus ahorros sino también sus casas.

A ello habría que sumar la desaparición de más de 32.000 empresas en los meses siguientes. La seguridad en ellas se evaporó y tan solo pudieron subsistir las integradas en grandes holdings y trusts. La quiebra de empresas comerciales e industriales se debió no sólo a la restricción del crédito, sino también al descenso de las tasas de inversión por la disminución de la renta nacional.

Una consecuencia directa fue la desigual distribución de la ruina, ya que la prosperidad anterior no había sido equitativamente repartida. En 1929 tan sólo el 5% de la población recibía un tercio de los ingresos, y alrededor de un 70% percibía ingresos inferiores a 2.500 dólares anuales. La gran masa del conjunto social norteamericano se vio seriamente dañado por la crisis, lo cual afectó enormemente al consumo al reducirse con rapidez el producto interior bruto.

En los primeros meses después del crac, el índice de paro crecía sin freno y llegaba a los 4 millones de personas en abril de 1930, además de la cuantiosa reducción de los salarios disponibles. El paro absoluto implicaba miseria y mendicidad, a lo que se sumaba el hacinamiento en los suburbios de las grandes ciudades, que no paró de aumentar durante casi toda la década. A todo ello iban asociadas las enfermedades y la delincuencia como “males menores” en continua búsqueda de subsistencia. El paro parcial, constituido por el 63 por ciento de la población activa, sólo podía desempeñar su labor en determinados periodos, sobre todo en la industria y en las temporadas agrícolas; aun así, los salarios eran muy escasos, “salarios de hambre”.

EVOLUCIÓN DEL PARO EN % DE LA POBLACIÓN ACTIVA. 1929-1932

AÑO	Reino Unido	Alemania	Estados Unidos
1929	10,4	13,1	3,1
1930	16,1	22,2	8,7
1931	21,3	33,7	15,8
1932	22,1	43,7	23,5

Fuente: Svernison, *Growth and Stagnation in the European Economy*, Ginebra, ONU, 1954.

Jenkins nos ofrece una esclarecedora síntesis sobre la situación de desamparo a que se estaban sometiendo amplios colectivos de estadounidenses sin trabajo:

“La década de los treinta no auguraba buenas perspectivas para el mercado de trabajo. La depresión se intensificó aún más a partir de 1931, con signos de graves desgarros en el tejido social. En la mayoría de las ciudades las manifestaciones y protestas por el hambre se convertían en algo habitual. La gente sin hogar formaba pueblos con tiendas de campaña: los llamados “hoovervilles” en cínico homenaje al presidente, que afirmaba repetidamente que la confianza en las empresas se mantenía firme”⁴⁴.

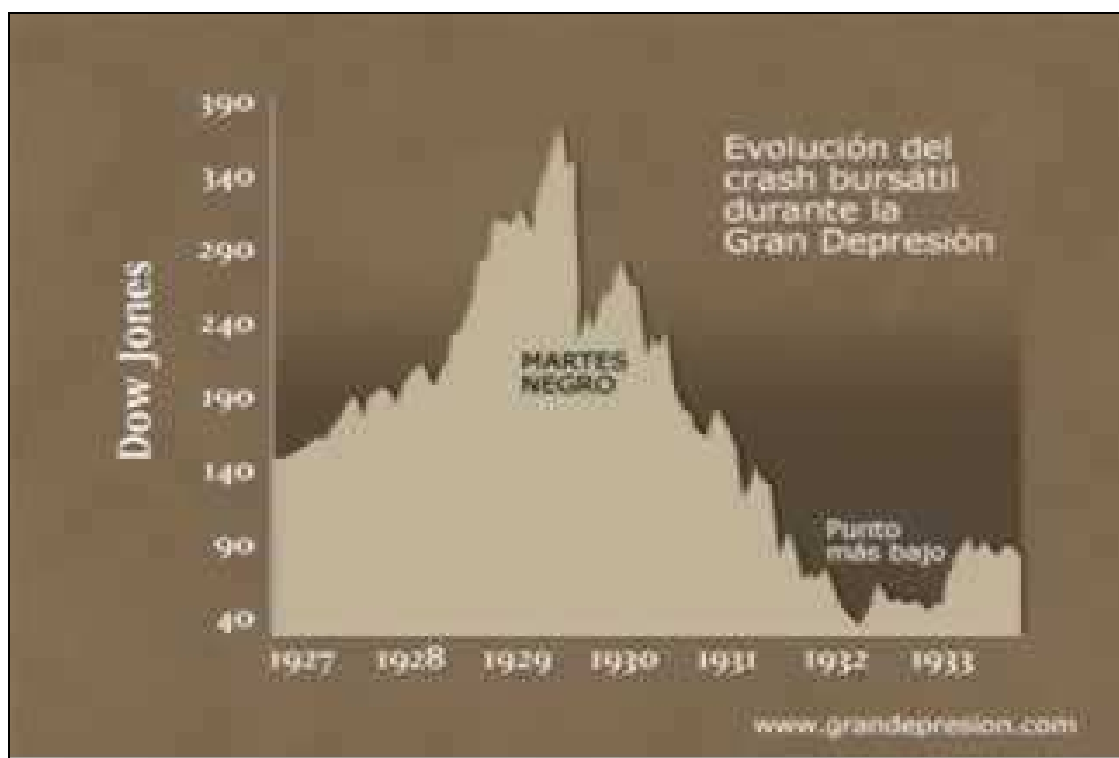
La única salida para las ingentes masas de desempleados urbanos era la asociación y la protesta. En marzo de 1930 una manifestación de unas 35.000 personas en Nueva York tuvo que ser reprimida con violencia por la policía. Durante todo ese año en las zonas industriales se multiplicaban los enfrentamientos, y las protestas iban dirigidas contra las oficinas de asistencia, a las que se le estaban terminando los fondos de ayuda. Realmente esto podía suponer un verdadero peligro, con la proliferación de disturbios para conseguir comida y la aparición de los primeros muertos de hambre.

⁴⁴ JENKINS, P., *Breve historia de Estados Unidos*. Alianza, Madrid, 2009, p. 273.

1.C.3. La Gran Depresión

1.C.3.a. Colapso económico. Sectores.

En el sector financiero y empresarial, al caer la bolsa en picado tras la debacle del otoño del 29 y arrastrar a varios miles de entidades bancarias estadounidenses, los índices del Dow Jones no lograrían recuperarse hasta bien entrado el año 1933, cuando se tuvieron que adoptar políticas de reactivación económica muy distintas a las puestas en práctica durante finales de la década anterior.



Evolución del Down Jones en torno al crack bursátil de 1929

A pesar de las iniciativas del gobierno Hoover, las breves oscilaciones en la bolsa de Wall Street no auguraban una salida al final del túnel económico. A finales de 1931 se intentó impulsar las exportaciones al declarar la moratoria por las deudas europeas

de guerra, y se propuso al Congreso un nuevo plan de recuperación asegurando que si se apoyaba a las empresas los beneficios llegarían pronto y a todos. Se pretendía expandir las facilidades crediticias, liberar al oro de apoyar al dólar, impulsar la creación de sociedades, ayudar a los gobiernos municipales y estatales en obras públicas.

Las propuestas sobre el papel parecían loables y prometedoras, se afianzó la estructura financiera, en cambio, la economía no se puso en movimiento en relación a los parámetros de años anteriores, entre otros motivos, porque todavía se estaban practicando ciertos hábitos nocivos para el relanzamiento, como el omnipresente proteccionismo en aras de restablecer la balanza de pagos, que no hacía sino agravar la paralización del comercio internacional. Además, la disminución del índice general de precios, para mejorar las finanzas y el consumo, no llegaba a materializarse por los ínfimos salarios y el paro creciente.

Un equilibrio presupuestario basado en la programación de los gastos según los ingresos parecía una quimera. Tratando de evitar inflación, la austeridad en determinadas partidas tropezaba con la grave dificultad de que la depresión económica era tan virulenta, que la recaudación fiscal era insuficiente a todas luces. Las consecuencias directas del retraimiento presupuestario y de gasto público, de la obligada escasez de inversiones, fue un mayor bloqueo en todos los sectores y por ende, un mayor estancamiento de la economía productiva.

En su *American Capitalism*, Galbraith nos orienta sobre algunas consecuencias resultantes, a causa de las equivocadas políticas económicas. Entre ellas, analiza la práctica abusiva de la competencia no regulada en el sistema capitalista. En efecto, el sistema estaba confiando en demasía en la economía de libre mercado, aunque “se diese por descontado que si dicha ley era socavada la conmoción sería devastadora”⁴⁵ O cuando expone: “El gobierno no se ha mostrado dispuesto a quitar importancia a la concentración o a la necesidad de tomar medidas enérgicas neutralizadoras mediante

⁴⁵ GALBRAITH, J.K., *The Great Crash: 1929*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, New York [1ªed. 1954]. Traducción en español *El crac del 29*. Última edición española 5ª ed .Ariel, Barcelona. 2000.p. 78.

leyes antitrust”⁴⁶. Porque otra consecuencia económica nefasta de la crisis, el desplome industrial, tuvo su raíz en la excesiva expansión de la acumulación de empresas en manos de unos pocos, en la rigidez monopolística del sistema.

Los valores del sector industrial se cotizaron a la baja, desde 452 puntos en septiembre a 229 en noviembre de ese año...para seguir bajando a un mínimo de 58 en el verano de 1932. Las exportaciones bajaron a un tercio en el mismo periodo. Tanto el carbón como la tala de árboles fueron actividades muy afectadas. Los empresarios de la industria tuvieron que trasladar sus fábricas al sur, donde los salarios eran más baratos, forjando así tensiones regionales con el norte (más sindicalizado) sin fácil solución. La minería se resintió también de los focos de producción, con el consiguiente cierre de explotaciones en Pensilvania a favor de las minas de carbón de Kentucky.

En el mundo agrícola, ya deteriorado mucho antes, se vivieron otras adversidades. Aunque Hoover intentó poner remedio económico ante la caída de precios agrícolas, con la creación de una Junta Agrícola Federal e instituciones asociadas para la estabilización del grano, el algodón y otros cultivos, el empecinamiento arancelario para reducir la competencia nos dio sus frutos. La caída de los precios durante la primera mitad de los años 30 llegó al 40%, a lo que sumó el gran número de tierras y fincas hipotecadas muy vinculadas a los pequeños bancos rurales que ahora sufrían los impagos.

1.C.3.b. pobreza, paro en aumento, conflictividad social.

De sobra conocido es que la década de los treinta en Estados Unidos iba a conformar una situación socioeconómica radicalmente distinta a la de los “felices veinte”.

No afectó a las clases pudientes, el 5 por ciento de la población, que seguía manteniendo el mismo “modus vivendi” de la década anterior: la evasión fiscal

⁴⁶ IBIDEM, p.85

sistemática pero legal, las vacaciones a los lugares de moda como Miami, la adquisición de coches de lujo (Cadillacs y Chevrolets), el glamuroso tren de vida para algunos....incluso hubo importantes banqueros y empresarios que no se vieron afectados por la caída de valores y duplicaron su patrimonio y sus fortunas. También practicaban la filantropía, la creación de fundaciones y la concesión de grandes sumas de dinero para fines sociales y centros de arte. Los Rockefeller, los Mellon, o los Kellog eran familias muy adineradas que contribuyeron a forjar un claro espíritu de beneficencia y cultura.

En cambio, si bien los parámetros manejados habían dado muestras de lúgubres presagios en el periodo anterior a 1929, nadie esperaba que la hecatombe que duró casi una década fuese tan radical para el bienestar de la sociedad norteamericana. Llegara de improviso con el crack o fuera vaticinada por algunos entendidos, el caso fue que el país sufrió la peor crisis conocida de su historia, con trágicas y “depresivas” consecuencias traducidas en el aumento alarmante de la pobreza y el desempleo.

La pérdida de poder adquisitivo implicaba ya no poder comprar artículos medianamente de lujo, automóviles u otros, sino tener dificultades para los de primera necesidad, sobre todo si se había caído en el paro. Para las clases medias perder el trabajo y la sensación de seguridad que su país le había brindado suponía una gran pérdida de autoestima. Médicos, abogados, profesionales independientes, o profesores, sanitarios y personal del sector público en general, se encontraron ociosos la mayor parte del tiempo. Miles de estudiantes tuvieron que abandonar sus estudios. Los recortes presupuestarios afectaron a educación con el consiguiente cierre de más de 4000 escuelas elementales.

El desempleo alcanzó los 15 millones en julio de 1932, aproximadamente un cuarto de la población laboral. Pero lo más dramático fue que tampoco existía el subsidio por desempleo entendido como en la mayoría de los países europeos. El gobierno de Estados Unidos no concebía esa protección social. Hoover insistía en que de concebir un subsidio de desempleo tenía que venir de los gobiernos municipales y estatales y de las ayudas privadas. Las magras ayudas que se estipularon en el invierno de 1931

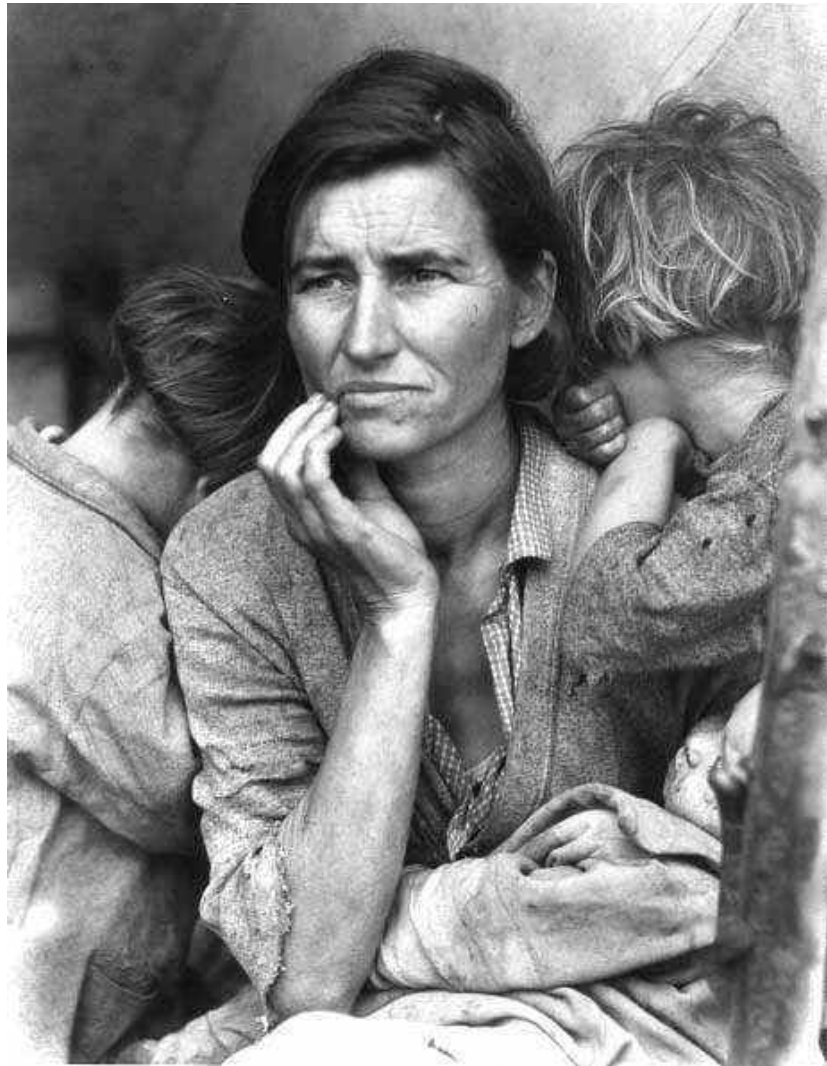
quedaron reducidas a la mitad, o directamente eliminadas, abocando a millones de personas a la miseria y a la indigencia.

Por consiguiente, según se afianzaba la depresión aumentaban las largas colas de desocupados ante instituciones de beneficencia o ante las pocas industrias que subsistían. La tónica diaria de muchas familias era la búsqueda de comida en cubos de basura. Durante cuatro años, con la gente hambrienta pululando por todas las ciudades, la situación era de amargura extrema generalizada.

En el campo el panorama era igualmente desolador. Los hombres sin trabajo deambulaban por las grandes extensiones en busca de alguna ocupación, siquiera temporal. Los pagos de la beneficencia en las ciudades eran muy reducidos, pero es que incluso en algunas zonas rurales del sur ni existían. Así:

“En otras zonas la situación de la agricultura llegó a ser completamente desesperanzada entre 1933 y 1935, cuando la sequía y los fuertes vientos agravaron los efectos de décadas de erosión del suelo, hasta convertir las grandes llanuras meridionales en una cuenca de polvo. Las tormentas de polvo hicieron la vida insostenible en el territorio que se extiende desde Texas hasta las Dakotas, y prácticamente destruyeron las economías rurales de estados enteros. Miles de agricultores arruinados de Oklahoma y Arkansas viajaron al Oeste, hacia California, buscando simplemente sobrevivir”⁴⁷.

⁴⁷ JENKINS, P., *Breve historia de Estados Unidos*. Alianza, Madrid, 2009, p. 275.



Madre e hijos emigrantes. Foto Dorothea Lang, 1935.

La desesperación de la población llevó al asalto de tiendas de alimentos en algunos lugares, cuando no en protestas colectivas contundentes de masas de desempleados y huelguistas. Fueron importantes los enfrentamientos violentos en Chicago por similares circunstancias, donde además, se pretendía evitar algunos desahucios de algunos inquilinos que no podían pagar el alquiler. O en Washington, donde en junio de 1932 unos 20.000 veteranos exigían sus pagas atrasadas y tuvieron que ser dispersados por tropas federales con gases lacrimógenos.

Durante todo ese año las regiones agrícolas de Nebraska e Iowa se produjeron violentas manifestaciones por la protesta de asociaciones de campesinos que pedían al gobierno que se mantuvieran los precios, retirando los productos del mercado. Y en el

verano de 1933 un buen número de granjeros armados de escopetas y horcas impidieron que las autoridades ejecutaran las hipotecas de varias ciudades.

Por otro lado, el comportamiento demográfico sufrió alteraciones muy significativas. La carestía que envolvía a la totalidad de las regiones detuvo de manera alarmante el crecimiento vegetativo y aumentó los índices de mortalidad, y los movimientos migratorios en masa de estado a estado (con California como tierra de un futuro prometedor pero engañoso) o de la profunda Norteamérica a las grandes ciudades, fueron la pauta social dominante, simplemente en búsqueda de subsistencia.

Somos conscientes de aquel éxodo en coches destartados de decenas de familias granjeras que abandonaban sus tierras, debido al uso cada vez más extendido del tractor agrícola y a la reducción de hectáreas explotables prescritas en la Ley de Ajuste Agrícola debido al sobrecultivo en las Grandes Praderas. El nomadismo masivo fue el nuevo fenómeno social de los treinta, con más de cinco millones de vagabundos buscando trabajo, huyendo de la desesperación, malviviendo en campamentos temporales y colándose en trenes de mercancías.

En cuanto a las minorías étnicas, la depresión tuvo efectos muy negativos entre los negros. El desempleo entre ellos duplicaba al de los blancos en las ciudades del norte, ya que eran los últimos en ser contratados y los primeros en ser despedidos. El Sur rural, en cambio, necesitaba abundante mano de obra negra para las faenas del algodón. Las nuevas políticas agrícolas del gobierno entrante no favorecieron las expectativas de amplios colectivos de negros. El valle del Tennessee seguía siendo un hervidero de prácticas racistas por parte de los últimos simpatizantes del Ku Klux Klan, a las que tuvo que enfrentarse duramente la administración entrante en favor de los derechos civiles.

Por su parte, el último escalafón de la sociedad estadounidense, los indios, que no se habían adaptado a las nuevas leyes de integración agrícola, que no veían con buenos ojos su conversión en granjeros de las hostiles y áridas reservas aisladas, llevaban una existencia de lo más miserable, plagada de enfermedades como la tuberculosis o el alcohol. A pesar del nuevo trato hacia los indios, de la puesta en

explotación de más de cuatro millones de hectáreas, y de la reducción de la mortalidad en muchas regiones, el éxito fue parcial y el mantenimiento de antiguas costumbres era un hecho evidente.

En cambio, los duros tiempos no hicieron que los estadounidenses volvieran su mirada a la religión tanto en zonas urbanas como rurales. Sí prosperaron algunas iglesias luteranas, con la premisa del rezo colectivo para la regeneración espiritual; o algunas protestantes muy fundamentalistas, como las sectas del Pentecostés y Santidad que observaban en la crisis un castigo divino; por su parte, las sectas milenaristas entre los negros de los barrios pobres cosecharon muchos seguidores, proclamando igualdad y fomentando las comunas.

La delincuencia, como era de esperar en tiempos difíciles, se erigía como salida para números grupos de ciudadanos. Así, Jones resume:

“Durante los años treinta la población de las cárceles del país ascendió un 40 por ciento. Los robos con allanamiento de morada, los hurtos y otros delitos contra la propiedad aumentaron de forma pronunciada, al igual que las detenciones por vagancia y ebriedad. Capturó la atención pública un torrente de crímenes violentos, secuestros y asaltos a bancos. El gobierno federal intervino cuando las autoridades locales no lograron detener a las bandas armadas que se dedicaban a robar bancos, cuyas hazañas aterrorizaban a regiones enteras. Entre 1934 y 1935, los agentes gubernamentales (hombres G) bajo el mando de J. Edgar Hoover, director del FBI, emboscaron y mataron a los más tristemente famosos de estos enemigos públicos, John Dillinger, Pretty Boy Floyd y Baby Face Nelson, que llegaron a convertirse, por ello, en héroes populares”⁴⁸.

⁴⁸ JONES, M. A., *Historia de Estados Unidos 1607-1992*. Cátedra, Madrid, 1995, p.432.

1.C.3.c. Consecuencias políticas y cambio de modelo. El New Deal

Las consideraciones del equipo de gobierno republicano sobre la “accidentalidad de la crisis”, de la que se creía que era algo temporal y normal, no pudieron ser más desacertadas. Aquella *ley de Say* por la que se suponía que la oferta crearía directamente su demanda, en la que creían todos los economistas y políticos del momento, no podía resultar más lejana a los acontecimientos que se estaban viviendo. Se iba a salir de la crisis sin dificultades, gracias a la reducción del precio del trabajo, a la formación del ahorro adicional y a la espera de nuevas innovaciones.

Todo ello redundaba en la inoperancia del gobierno, que no sólo no se planteaba intervenir, sino que estipulaban que la crisis presentaba incluso algunas virtudes, como la desaparición de las empresas más frágiles y la mejor adecuación del mercado laboral, donde el trabajador tenía que hacer un esfuerzo moral traducido en salarios más bajos.

Nouschi rescata las controvertidas opiniones que el secretario del Tesoro Andrew Mellon vertió al respecto: “Se purgará la podredumbre que infecta al sistema. La gente trabajará más duramente, llevando una vida más moral. Los valores recuperarán un nivel de ajuste y las personas emprendedoras recogerán los restos abandonados por los menos competentes”⁴⁹.

Pero la batalla por la pobreza no se ganaba con las iniciativas políticas. Hoover hacía tiempo que estaba en la picota por su impopularidad y por las críticas abiertas ante sus gestiones. A la población estadounidense las decisiones del presidente a la altura de finales de 1932 le resultaban odiosas y difíciles de entender, debido a la utilización de fondos federales para salvar bancos y empresas, y el descuido para alimentar a los desamparados, de forma que “Hoover se convirtió en el blanco de chistes sardónicos y su nombre, en sinónimo de miseria y penuria”⁵⁰.

⁴⁹ NOUSCHI, M., *Historia del Siglo XX. Todos los mundos, el mundo*. Cátedra, Madrid, 1996, p. 183.

⁵⁰ JONES, M. A., *Historia de Estados Unidos 1607-1992*. Cátedra, Madrid, 1995, p.420.

La desesperación y la amargura colectivas, las contraproducentes medidas económicas basadas en austeridad y en no promover ayudas públicas de importancia, el proteccionismo exacerbado que bloqueaba el comercio internacional, las erróneas medidas de apoyo a los agricultores... constituían un conjunto ineficaz de gestión política que estaba agravando la depresión a marchas forzadas.

Los resultados de las elecciones presidenciales de noviembre de 1932 plasmaron el malestar generalizado de la ciudadanía, por cuanto se otorgaba la confianza en el demócrata Franklin Delano Roosevelt para salir de la crisis. Pero durante los primeros meses de 1933 la economía seguía descendiendo y la mayor parte de los estados de Norteamérica se encontraban al borde del cierre bancario indefinido, fruto de lo cuál fue el perentorio proyecto de ley sobre el Subsidio Bancario de Emergencia, que colocaba a todos los bancos bajo control estatal.

Para fortalecer la estructura bancaria, la ley Bancaria Glass-Steagall⁵¹ se erigió como salvaguarda de la reglamentación bancaria. Además, la Ley Federal sobre Valores obligaba a divulgar abiertamente las nuevas emisiones de valores, así como la creación de una comisión ad-hoc para su registro y control. Se trataba de salvar el capitalismo estadounidense, de insuflar confianza en la maltrecha situación del país a todos los niveles. Para ello, Roosevelt impulsó un programa de amplia planificación económica con un notable aumento del gasto público, algo que desequilibraría el presupuesto a pesar de las promesas de no violentarlo; eran medidas por las que sería tachado de irresponsable por algunos sectores conservadores, incluso de querer introducir el socialismo, algo tremendo para aquella sociedad y para aquella época.

En síntesis, la política económica a seguir tenía que configurarse desde premisas radicalmente distintas a las practicadas hasta ahora, lejos de la incompetencia anterior. Una actividad frenética en los primeros cien días de gobierno se llevó a cabo

⁵¹ La Ley bancaria Glass-Steagall fue puesta en marcha por los senadores demócratas Carter Glass y Henry Steagall en Estados Unidos. Pretendía, frente a los desmanes y desbarajustes anteriores, prohibir a los bancos participar en negocios de inversión y conceder créditos para usos especulativos. Por dicha ley se concedían subsidios a los pequeños bancos rurales. También se vetaba a los bancos utilizar los fondos de pensiones, o bloquear la entrada de banqueros en los consejos de administración de empresas industriales o comerciales.

para intentar erradicar los males. Informes, exhortaciones y propuestas iban encaminadas en primer lugar a reorganizar la ayuda a una sociedad en auténtico desamparo, y para ello, se aprobaron leyes que afectaban al subsidio de desempleo, a la industria, a la agricultura, al transporte, a la banca y a la moneda, iniciativas no sin contradicciones enmarcadas en lo que se llamó “Nuevo Trato” o *New Deal*.

Con la Ley sobre el Subsidio General de Emergencia se concedieron de manera directa más de 500 millones de dólares en ayudas a los estados, para ser distribuidos entre ingente número de parados. A cambio, éstos entraban a formar parte de programas de infraestructuras públicas: carreteras, jardines, escuelas, embalses, puentes, etc.; eran programas integrados en la Administración de Obras Públicas (Public Works Administration). También, con la creación del Organismo gestor del Valle del Tennessee (Tennessee Valley Authority), que coordinaba los recursos hidroeléctricos, energéticos y agrícolas de siete estados, se consiguieron importantes mejoras en la calidad de vida de sus habitantes.

Mediante la Ley de Ajuste Agrícola de 1933 se intentó elevar los precios al recortar la producción. Se tuvo que reducir no sólo las hectáreas cultivadas sino millones de cabezas de ganado, en aras de rentabilizar la producción agropecuaria, y aunque los años siguientes se obtuvieron beneficios, los más beneficiados fueron los grandes granjeros. Por su parte, con la Ley Nacional de Recuperación Industrial, se estabilizaron precios, se restringió la competencia y se mejoraron las condiciones laborales. La rivalidad entre estados por los distintos cultivos se vio restringida por el sometimiento a códigos legales de producción, trabajo, precios, etc.

Todos los historiadores coinciden en que las reformas del *New Deal* significaban una revolucionaria toma de posición de los nuevos dirigentes políticos de Estados Unidos, vista la gestión anterior, para guiar al país por la senda del crecimiento. Su ambicioso programa involucraba a la administración federal como institución más importante para la toma de decisiones, esto es, el Estado como garante de toda iniciativa política y económica, con la anuencia del resto de territorios federales. La centralización era un hecho, las tendencias conservadoras de pensamiento económico de años anteriores quedaban arrinconadas.

En efecto, era el Estado a través de la cúpula del gobierno quien tomaba el relevo. Sabemos que las aportaciones de John Maynard Keynes, un prestigioso economista británico cada vez más escuchado, se asimilaban cada vez más:

“Tenemos problemas en el magneto (alternador), la mayor parte del motor económico está en buen estado, pero un componente vital, el sistema financiero, no funciona, no arrancará por su propio impulso sino que necesita un empujón por parte del gobierno...Estamos sumidos en un desastre colosal, la hemos pifiado a los mandos de una máquina delicada, cuyo funcionamiento no acertamos a comprender”⁵².

La necesidad de modificar el sistema era apremiante, dadas las circunstancias calamitosas de la economía nacional. Ante posiciones liberales que optaban por la espera de una regulación sobrevenida en el tiempo, Keynes dejó para la posteridad su famosa frase, “A largo plazo, todos estaremos muertos”⁵³. O cuando expuso tajantemente, “El problema hoy, es que estamos violentamente fuera de equilibrio y no podemos esperar lo suficiente para que los remedios liberales proporcionen su recompensa. Si uno está preparado para abandonar el *laissez faire* por aranceles, prohibiciones de importación, etc., tal vez se evite una catástrofe social”⁵⁴.

Luis Ángel Rojo condensa las aportaciones del keynesianismo aplicado a las nuevas prácticas económicas insoslayables:

“Keynes proponía, en consecuencia, una política económica encaminada a lograr la estabilidad del nivel general de los precios, y entendía que esa política debería instrumentarse mediante actuaciones monetarias ágiles centradas en el manejo de los tipos de interés. Por ello, Keynes apostaba por regular la demanda agregada para subsanar las deficiencias del sistema en un punto básico: la generación de niveles altos de

⁵² KEYNES, J.M. citado por KRUGMAN, P., *El retorno de la Economía de la Depresión y la Crisis Actual*. Crítica, Barcelona, 2009, pp.107- 201.

⁵³ KEYNES, J.M., citado por ROJO, L.A, en “Marx, Schumpeter, Keynes y la Gran Depresión”. *Revista de Occidente*, números 21-22 (1983), Madrid, p.35.

⁵⁴ IBÍDEM, p.38.

empleo, mediante la participación importante del Gobierno en el gasto nacional para evitar el estancamiento”⁵⁵.

A pesar de que las ideas de Keynes en su *Teoría General de la ocupación. El interés y el dinero* no alcanzaron plena vigencia hasta después de la Segunda Guerra Mundial, la economista mexicana Sandra Silva señala que “Las medidas keynesianas establecían la corrección del sistema capitalista mediante la intervención del Estado para incrementar el consumo y la inversión; además propugnaban la ayuda a empresas expansivas, el fomento de obras públicas por el Estado y el proteccionismo”⁵⁶.

Por ello, firmemente consolidado el sistema capitalista con base en el régimen monopolista, el Estado no podía sustraerse a las grandes empresas y su impronta en la economía. Castells y Parellada sintetizan esa relación inevitable, que servirán de raigambre donde asentar las nuevas iniciativas económicas a partir de entonces: “El Estado tiende a convertirse en un elemento mayor, indispensable para la reproducción del capital, no sólo por su papel institucional y político, sino también por la acción inmediata que ejerce sobre la formación de los beneficios monopolistas.”⁵⁷ O cuando exponen: “El Estado interviene, en la actualidad, directamente como organizador del modo de producción capitalista, en los mecanismos de explotación, en el proceso de concentración de capital y de la producción, a la escala nacional e internacional”⁵⁸.

1.C.3.d. La extensión de la Gran Depresión

Hemos de tener siempre presente que el hecho de que el sistema capitalista englobara al quehacer económico del conjunto de todas las naciones, una vez forjada

⁵⁵ ROJO, L.A., “Marx, Schumpeter, Keynes y la Gran Depresión”. *Revista de Occidente*, números 21-22 (1983), Madrid, pp.38-41.

⁵⁶ SILVA, S., *El modelo norteamericano: el New Deal* en <http://www.zonaeconomica.com/crisis-1929> (consultado el 21 abril 2012).

⁵⁷ CASTELLS, A. Y PARELLADA, M., *La crisis económica: una interpretación*. Avance, Barcelona, 1975. p.67.

⁵⁸ IBIDEM, p.69.

la Revolución Industrial, supuso que la interdependencia entre ellas a todos los niveles modificara sin remedio la noción decimonónica del estado-nación. Como apunta el historiador español Santos Juliá: “Las dos grandes guerras y la crisis de 1929 han transformado por completo la historia de la configuración interna de los Estados hasta el punto de que sólo las que entonces adoptaron las fórmulas correctas han podido mantenerse a la cabeza como potencias mundiales”⁵⁹.

En lo referido a la depresión de la década de 1930, constituiría un periodo clave en la historia universal, con una extensión absoluta que se dejó sentir en el último rincón del planeta. Las perturbaciones en todos los sentidos tuvieron tanta relevancia, que recordando la denominación del primer ministro británico Winston Churchill fue como la “segunda guerra de los treinta años”⁶⁰.

La historiadora española Isabel Rivero resume las repercusiones directas en Europa tras el desastre económico estadounidense:

“Las características de la crisis europea, similar a la americana y condicionada por ella, fueron: degradación de valores bursátiles, bajada de precios, reducción de la producción industrial, quiebra de grandes y pequeñas empresas, bajada salarial y aumento del paro. La caída brusca de precios redujo la inversión en países productores de materias primas; la crisis industrial y agraria se industrializó”⁶¹.

A destacar que la falta de solidaridad entre las naciones afianzó la depresión en los primeros treinta. La conferencia de Londres de 1933 demostró el excesivo individualismo de las naciones para solventar la carencia generalizada. Cada una de

⁵⁹ JULIÁ, S., “La formación de Europa”. *Revista de Occidente*, nº 157 (1994), Madrid, p.22.

⁶⁰ CHURCHILL, W. citado por TEMIN, P. en “La Gran Depresión en Europa”, VV.AA. *Europa en crisis (1919-1939)*. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1991, p.77.

⁶¹ RIVERO I. *Síntesis de Historia del Mundo Contemporáneo. De la Revolución Francesa a nuestros días*. Globo, Madrid, 1992, p.89.

ellas iba a intentar solucionar sus problemas sin contar con las demás: la frase “exportar la crisis”⁶² era la más explícita al respecto.

Desde el punto de vista comercial los productos europeos tuvieron que bajar su coste, ya que no podían competir con los norteamericanos, todo lo cual provocó un mayor empobrecimiento de las arcas del viejo continente que observaba como sus stocks no tenían salida, principalmente hacia un país que ya de por sí mantenía firme su sistema proteccionista. La respuesta inmediata fue la sucesión de quiebras bancarias en Alemania y Austria, como el *Österreichische Kreditanstalt* o el *Danatbank*, grandes bancos de depósitos que también sufrieron la retirada de fuertes inversionistas privados, así como las tensiones monetarias en Gran Bretaña.

En Alemania, la quiebra de los dos bancos tuvo mucho que ver con la prolongación de la crisis mundial, ya que los créditos norteamericanos se paralizaron. El retraso del país germano en la producción a nivel mundial, el alto índice de paro o los problemas en los salarios y huelgas eran elementos que perjudicaban su exiguo crecimiento. Si el magro crecimiento de los años veinte se debía a los préstamos exteriores de Estados Unidos, ahora, con la retirada de capitales se redujo brutalmente la inversión en todos los sectores. Por otro lado, como sabemos sobradamente, algunas consecuencias políticas de enorme trascendencia se estaban constatando progresivamente en Alemania, dadas sus dificultades de los años veinte y treinta. Una fuerte contestación política contra la República de Weimar se afianzaba bajo el liderazgo de una figura como Hitler y su partido nacional-socialista.

En Inglaterra, si las exportaciones ya estaban casi estancadas, ahora se veían más bloqueadas por la falta de demanda mundial. El 20 de septiembre de 1931 las

⁶² “Exportar la crisis” fue la acepción más escuchada en la Conferencia de Londres de junio de 1933, organizada por la Sociedad de Naciones. Prácticamente ha sido subrayada por toda la historiografía contemporánea, en aras de exponer la respuesta europea ante los pésimos augurios económicos de la década. En principio se pretendía estabilizar la moneda para evitar marasmos en las operaciones de cambio. La libra, el franco y el dólar no consiguieron adecuarse debido que Roosevelt se negó a comprometerse a mantener la paridad del dólar, con el fin de devaluarlo y mejorar las exportaciones de Estados Unidos. El resultado fue desastroso para los intercambios comerciales y para la economía mundial.

autoridades bancarias dejaron flotar a la baja la libra antes de devaluarla un 40 por ciento meses después. Y con la vuelta de la libra a su paridad de antes de la guerra, con su contundente devaluación, que encarecía el coste de las exportaciones con la pérdida de competitividad de sus productos, sólo beneficiaba a una minoría y desorganizaba el comercio internacional. El paro en el Reino Unido también aumentó, pero en la sociedad no hubo alteraciones de importancia.

Francia comprobó cómo sus exportaciones bajaron a una cuarta parte. Fuertemente afectado por el bloqueo de las compensaciones bélicas germanas, indicada por Hoover en junio de ese año, el país galo se resintió en su crecimiento y se vio condicionado por la salvaje devaluación británica. El paro también fue considerable, pero menor que en sus vecinos europeos, gracias a la marcha de miles de emigrantes que habían llegado años antes, y a la reducción de las horas de trabajo. Los salarios bajaron pero se mantuvo el poder adquisitivo.

En España, los elementos fundamentales fueron la paralización de un buen número de obras públicas iniciadas desde la dictadura de Primo de Rivera, la contracción de la producción se contrajo y la fuga de capitales, que con el advenimiento de la República fue un hecho constatable. Así lo indica Jesús A. Martínez en “La crisis del 29 y la República”,

“Los contemporáneos españoles en general se lamentaron de la coincidencia de una crisis mundial de tal envergadura con el nacimiento del régimen republicano, que habría lastrado las posibilidades de consolidación del régimen democrático y de desarrollo de un conjunto de reformas.... La producción industrial se vio muy alterada por la crisis, en cuanto al comercio exterior, el proteccionismo y la contracción de los mercados afectó a las exportaciones con un descenso del 30 por ciento hasta 1933. El desempleo se situó en el 10 por ciento, sin embargo, durante todo el periodo el paro en España siguió creciendo, más bien relacionado con la situación específica de la evolución económica y social interna. El PIB bajó un 6,4% durante 1930 y 1931, arrastrado por las malas cosechas. Con todo, la adversa coyuntura internacional intensificó la desaceleración de la actividad económica

española, ya visible en 1928, las posibilidades de salida de la crisis, a la larga fueran menores que en el resto de Europa”⁶³.

Las áreas coloniales que dependían directamente de las metrópolis, y los países que también tenían dependencia política, la crisis se cebó con gran impacto. Los intercambios coloniales, materias primas por productos manufacturados, se hundieron al no poder soportar el descenso del consumo de las grandes potencias. Proteccionismo, caída de precios, repatriación de capitales eran factores suficientes para agravar la crisis estructural de aquellos lejanos países de Oriente, África, o Iberoamérica, estrechamente ligada a la suerte de Estados Unidos. La inestabilidad política en países como Cuba, Brasil o Chile.

⁶³ BAHAMONDE, A.y MARTINEZ, J.A., *Historia de España. Siglo XX (1875-1939)*. Cátedra, Madrid, 2000, pp.581-583.

CAPÍTULO 2

LA INDUSTRIA DEL CINE

Para abordar la segunda parte de esta tesis, referida al cine acontecido en la década de los años veinte y siguientes, esto es, en torno a la crisis de 1929, se han de analizar varios aspectos de indudable trascendencia, cuya interdependencia conformarán un panorama general muy aproximado sobre el arte cinematográfico de dicho periodo. Para ello, se intentará aplicar el mayor número de premisas estudiadas en la primera parte (tanto la coyuntura histórica como las causas y consecuencias de la crisis) a la práctica del cine en sí: qué tipo de relación existió entre los distintos aspectos históricos y los cinematográficos.

Con tal pretexto, este trabajo se adentrará progresivamente en la década de los años veinte, para avanzar sobre sus aspectos cinematográficos prioritarios, y culminar con la exposición de los resultados de la crisis en la década siguiente, también con el cine como referencia. Se hace necesario, pues, fijar el panorama cinematográfico general de Estados Unidos para alumbrar tales objetivos.

Por tanto, en primer lugar habrá que comentar su implicación en el contexto artístico mundial del periodo de entreguerras, dado su carácter eminentemente representativo. Porque sabemos que la literatura, las artes plásticas o la música del momento, enmarcadas en las llamadas vanguardias culturales, deseosas de romper con el pasado, se manifestaron de manera radicalmente innovadora en manos de unos creadores inquietos y con evidente conciencia intelectual; y porque igualmente, otra manifestación dotada de gran expresividad como el cine, se constituyó en vanguardia en sí misma: aquellos inventos de finales del siglo XIX capaces de captar el dinamismo de la imagen fotográfica, convertidos en las nuevas corrientes de arte.

En segundo lugar, se hace necesario indagar en el sentido histórico que el cine posee, con su amplia capacidad de perspectivas, para después integrarlas en el periodo que nos ocupa, principalmente en los Estados Unidos de los años veinte y treinta. Se trata de uno de los apartados clave para defender el inexorable papel que cada película aporta en la interpretación de la historia. Al mismo tiempo se debe resaltar que como misma fuente histórica, como también ideológica y política, el cine de todos los tiempos nunca ha dejado de proponer un trabajo subjetivado, siempre

desde unos intereses a priori, sin menoscabo por ello la recreación en la pantalla de hechos verídicos de la historia.

Otra parte estará enfocada a la influencia tan abrumadora que el cine ha ejercido en la sociedad norteamericana de aquellas décadas. Porque si el cine de una Europa exhausta apenas influía en el comportamiento de sus ciudadanos, las producciones de su vecino del otro lado del Atlántico estaban condicionando de manera decisiva el imaginario sociológico del país y de las futuras generaciones del mundo. Resulta de enorme importancia destacar cómo las nuevas conductas sociales surgidas tras la Gran Guerra, tenían en el cine estadounidense un aliado inmejorable de donde surtirse, así donde plasmar sus anhelos.

También se ha de recordar la expansión del auténtico emporio cinematográfico impulsado por unas compañías que, merced a sus continuas reestructuraciones afianzaban su rentabilidad y su dominio en el exterior, sólo frenada a partir de la crisis de finales de 1929, pero con clara proyección en las décadas siguientes. Junto al empuje experimentado en todos los sectores a lo largo y ancho Estados Unidos, se estaban promoviendo unas producciones amparadas en un Hollywood cada vez más potente, y tanto el poder político como el económico contribuyeron a ese dinamismo y a esa consolidación.

Por otro lado, conviene estudiar, aun someramente, la época del “Star-System” estadounidense, de la consagración de las estrellas del cine mudo que hacían las delicias de un público complaciente, ávido de la comicidad, de las aventuras o de los escauceos de unos divos y divas esplendorosos que Hollywood aglutina. La ciudadanía seguía sus pasos fielmente más allá de su periplo cinematográfico en la etapa del sonoro. Eran los nuevos mitos de la sociedad del bienestar de “los felices años veinte”, a menudo subterfugios del “sueño americano” y a menudo solapadas sus vidas en la realidad y en la ficción.

Hay que añadir la adopción de unos cánones de representación plenamente estructurados, que el común de los espectadores identificaba y aceptaba. Todo se traducía en la configuración de unos géneros cinematográficos que perdura hasta

nuestros días, aun con lógicas variaciones; la comedia, el western, el cine de aventuras, el melodrama... se nutrían de unos parámetros prefijados para uso y disfrute evasivo y/o intelectual⁶⁴.

Como no podía ser menos, se debe abordar la revolución que supuso el paso al cine sonoro, que también obtuvo una relevancia evidente en el *modus operandi* del imperio cinematográfico norteamericano⁶⁵. Una nueva forma de hacer cine, durante algunos años conviviendo con producciones mudas, se afianzaría por todo el orbe gracias a los nuevos adelantos científicos y técnicos. Es más, es en el cine sonoro donde las causas de la crisis del 29 con sus consecuencias innatas verán la luz de manera elocuente, con obras realmente emblemáticas de la Historia del Cine.

Uno de los capítulos de mayor envergadura será el dedicado a la propia crisis que sufrió la industria del cine. Si por un lado la impotencia europea tras la Gran Guerra era más que constatable, de sobra sabemos que Estados Unidos lideró sin graves contratiempos la cinematografía mundial, pero lo llamativo fue su resurgimiento tras las consecuencias de la grave crisis socioeconómica. Se defenderá tal cuestión y se justificarán los rasgos que dieron al traste inmediato con el desarrollo de la industria,

⁶⁴ Para estudiar los aspectos citados, los más significativos que conformaron el cine de los años veinte, véase el volumen IV, "América (1915-1928)" de la *Historia General del Cine* de la Editorial Cátedra, "Signo e imagen", Madrid, 1997, coordinada por Santos Zunzunegui y Jenaro Talens (no obstante, para indagar más detenidamente en la diversidad de estos temas se tratarán otros manuales de mayor especificidad, como el de Ángel Luis Hueso *Historia de los géneros cinematográficos*, de la editorial Mensajero, o el de José Luis Sánchez-Noriega, *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión* de la editorial Alianza) Dicho volumen comprende tanto las vicisitudes del propio Estados Unidos desde el origen de las grandes compañías y su predominio en el panorama industrial internacional, así como el incuestionable influjo de los divos y divas en la ciudadanía de los "felices años veinte"; o la impronta psicológica que ejercía el cine en el imaginario colectivo; o la constitución de los géneros con rasgos preconcebidos y asimilables.

⁶⁵ El volumen VI, "La transición del mudo al sonoro" de la *Historia General del Cine* de la misma editorial de Cátedra, coordinado por Manuel Palacio y Pedro Santos, resulta de enorme utilidad para estudiar el cambio operativo referido a las diversas técnicas, producciones, directores y países, que supuso entrar en el mundo del cine sonoro. Igualmente, habrá que abordar otros artículos que han tratado el tema desde una perspectiva monográfica, con mayor detalle de datos y explicaciones, como el de José Enrique Monterde, "Hollywood en silencio. La llegada del sonoro", en *Dirigido por*, nº 116. (1984).

así como sus repercusiones, para explicar después cómo paradójicamente se encumbró a lo más alto iniciando un largo periodo de esplendor.

Finalmente, otro de los subapartados de gran relevancia se detendrá en los dos géneros cinematográficos que mejor representan sendas décadas de los años veinte y treinta: el llamado cine de gangsters y el drama social. Tocaré entonces abogar por aquellos filmes adscritos a estos géneros que reflejan, aún hoy en día, la implosión norteamericana de los “felices veinte” a causa del desastre de 1929 y la Gran Depresión (junto al esperanzador programa “newdealista”). Porque será en ambas tipologías donde un cine de corte realista, a pesar de la inevitabilidad ficcional, ayude a comprender de forma magistral lo sucedido.

2.A. CONTEXTO ARTÍSTICO MUNDIAL DE LOS AÑOS VEINTE: EL CINE COMO VANGUARDIA.

2.A.1. Nociones

Tras la Primera Guerra Mundial, el estancamiento a todos los niveles a nivel internacional significó paradójicamente que las consecuencias no fuesen del todo negativas en el terreno artístico del mundo avanzado. Antes bien, los movimientos vanguardistas que surgieron desde principios del siglo XX, de enorme trascendencia cultural, tuvieron su eclosión en la década de los veinte en ciudades como París, Berlín o Moscú. Resulta oportuno, por tanto, comentar, si bien con brevedad, el contexto artístico mundial en que se enmarcaba una recién descubierta manera de representación cultural como el cine, cuyos efectos, como sabemos, resultaron abrumadores.

Como soporte para mostrar lo que estaba aconteciendo en el mundo, el cine se sitúa sin remedio en su relación con las vanguardias artísticas de entreguerras. Porque Europa era el continente que aglutinaba las más novedosas tendencias de la época, pero sobre todo, porque ya había acogido la primera experimentación cinematográfica, lo cual había supuesto un movimiento de vanguardia en sí, aunque hay que apuntar que sin sospechar en principio su potencialidad en el mundo del arte, y su trascendencia en Estados Unidos.

Al albur de la ingente transformación en múltiples ámbitos que venía experimentando un mundo cada vez más interconectado, quedaría plasmada la labor de unos creadores ávidos de nuevos caminos de expresión artística. Al enfoque ético y estético transgresor que se proponía en cada obra, habría que recordar los adelantos técnicos y científicos que en el cine servían de plataforma para la representación de dichas obras.

Con todo, como contrapunto a lo anterior, no se debe olvidar que el cine no se impuso desde su nacimiento como un movimiento con ansias de renovación artística. Mitad invento y mitad objetivo comercial, el cine nace con el espíritu de su tiempo, por tanto, le resultaba precipitado asumir los postulados vanguardistas; sus fundadores no estaban influidos por el sentido de vanguardia artística⁶⁶.

Respecto a dicha cuestión tecnológica Vicente J. Benet explica: “el cine es una creación de la técnica y de la vida modernas con las características típicas de los aparatos de la revolución industrial... fue saludado como un nuevo hallazgo técnico, como otra invención de un siglo lleno descubrimientos fascinantes”⁶⁷.

Pero ese descubrimiento que permitía representar la imagen en movimiento, parecía tener fuertes conexiones con la libertad plástica de tendencias como el cubismo, el dadaísmo o el futurismo, que a menudo englobaban a la música y a la literatura. La agitación vanguardista que recorría Europa, luego trasladada a Estados Unidos, constituía de por sí, una suerte de cristalización expresiva que hundía sus raíces, además de en los primeros ismos del siglo XIX, en la razón de ser del mismo cine.

Al respecto, una tesis reciente sobre El cine y las vanguardias, del historiador Carlos Salas González, cita a las claras esa más que evidente influencia del cine en las tendencias artísticas de las primeras décadas del pasado siglo (sin olvidar el propio peso de aquellos movimientos modernos en trabajos cinematográficos, que se comentará más adelante):

⁶⁶ Véase SANCHEZ-BIOSCA, V., *Cine y Vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, Barcelona, 2004, p.19. Se trata de un manual que ha tratado con enorme exhaustividad la relación entre las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX con el Cine. Para ello, el autor se detiene en las corrientes en boga desde un aspecto genérico, al mismo tiempo que ofrece un análisis pormenorizado de ciertas obras plásticas que poseían unos rasgos de gran afinidad con otras cinematográficas. El autor nos muestra un repaso coherente sobre el papel que el cine desempeñó en aquel periodo: desde unos inicios con fines meramente espectaculares hasta su concepción como verdadero arte años después.

⁶⁷ BENET, V.J., *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y a la estética del cine*. Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999, p.18.

“Se observa un notable aumento en el número de obras que aspiran a la representación del movimiento en las artes plásticas tras la invención del cine –fundamentalmente en el ámbito futurista, pero también a través de ciertas derivaciones del cubismo y otras vanguardias-. Resulta incuestionable la proliferación de esculturas, y sobre todo, pinturas, donde en la fascinación por el dinamismo que imperó en las últimas décadas del XIX y las primeras del XX hay que subrayar la influencia del propio fenómeno cinematográfico”⁶⁸.

Y como Sánchez-Biosca dice:

“El cine poseía las condiciones óptimas para interesar a estos artistas inquietos por el mundo moderno... estaba socavando involuntariamente los cimientos de las formas de espectáculo burgués clásico, en unos años de exposiciones universales que hacían las delicias de los modernos”⁶⁹.

El cinematógrafo con su aparición implicaba de facto una insólita manera artística de comunicar. Es por ello que podríamos considerar al séptimo arte como una de las primeras vanguardias, a pesar de su primer sesgo festivo. Sirva también la síntesis del cineasta alemán Wim Wenders para confirmar las nociones anteriores:

“El invento del cine se inscribe en la línea de los descubrimientos anteriores –el fusil fotográfico de Étienne-Jules Marey, el fonoscopio de Georges Demeny, el kinetoscopio de Thomas Edison...-pero en diciembre de 1895, los hermanos

⁶⁸ SALAS, C., *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas. Tesis doctoral*. Universidad de Murcia dirigida por Germán Ramallo Asensio. 2010, p.445. Mediante dicha tesis, el autor logra extraer en profundidad la estrecha conexión entre ambas tendencias artísticas. Pero si en la primera parte se apuesta por la influencia que determinados caminos pictóricos y escultóricos (como el futurismo o el surrealismo) ejercieron en modernos cineastas de los años veinte y treinta, el objetivo de la tesis, que ocupa dos terceras partes, es vislumbrar el poderoso influjo que el séptimo arte, desde Griffith hasta los cineastas expresionistas alemanes, imprimió en la creatividad de los artistas plásticos.

⁶⁹ SANCHEZ-BIOSCA, V., *Cine y Vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, Barcelona, 2004, p.20.

Lumière, con las imágenes proyectadas en el Gran Café del Boulevard des Capucines, tienen preocupaciones diferentes: no innovan tanto por su contribución técnica como por su voluntad de seducir a un público que abona unos derechos de entrada. Con ello, las imágenes animadas salen del coto cerrado de los científicos para conquistar a las masas, hacerlas soñar... El cine que engendra un nuevo espacio-tiempo se mira en un principio con desdén, como una diversión popular. Sin embargo, se está abriendo un campo nuevo a la creación. Los espectadores podrán elegir entre el cine realista, la actualidad de la vida contemporánea filmada por equipos de operadores de los hermanos Lumière, y el cine espectáculo de Georges Méliès, sobre todo a partir de la proyección del *Voyage à la Lune*, controlando todos los trucajes, fundidos encadenados, aceleraciones...⁷⁰.

Pero la etapa de las primeras y breves producciones en locales improvisados, tanto en Europa como en Estados Unidos, no tenía más remedio que pasar. La consideración del cine como vulgar pasatiempo, a menudo marginal o espontáneo, o como fenómeno subcultural en el mundo del arte, obligado por cuestiones todavía rudimentarias a su representación muda, no era óbice para que se fuese respetando cada vez más.

Y es que, como recogen Joaquim Romaguera y Homero Alsina, ya desde el *Manifiesto de las Siete Artes* del italiano Ricciotto Canudo, el considerado como primer crítico cinematográfico de la historia, se aludía en el temprano 1911 a la relevancia del recién nacido arte del cine: “Este prodigio recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará a la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus

⁷⁰ WENDERS, W., “El cine, el invento por excelencia”, recogido por NOUSCHI, M., *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo*. Cátedra, Madrid, 1996. p. 45.

manifestaciones; le pediremos que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al Cine para crear el arte total...”⁷¹.

Por otro lado, como veremos más adelante, Francia llegó a capitanear un tipo de cine cubista y e incluso dadaísta, Alemania vio la llegada del expresionismo y otras tendencias a las pantallas, y la Unión Soviética se rindió a cierto futurismo y excentricismo impulsado por sus principales cineastas cercanos al nuevo régimen. En cuanto a Estados Unidos, de momento ajeno a la debacle de finales de la década, no dejó de recibir con entusiasmo las inercias cinematográficas del otro lado del Atlántico, como también aportó nuevas ideas al quehacer europeo, como se desprende del trabajo del director David Griffith.

El punto de inflexión que supuso el trabajo del director norteamericano confirmó otro paso de primer orden en la concepción artística del cine, ya antes de la década de los veinte. Lejos de la excesiva simplificación de realizaciones anteriores, primaba ahora un lenguaje propio y un significado de mayor importancia. También con Griffith se asistía a una clara teatralidad en la puesta en escena, con escenarios exóticos, remotos, sobre todo en *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916); pero al mismo tiempo se conjugaba con el objetivo de extraer reflexiones morales ante el respetable, más allá de la tendenciosidad racista que albergaba *El nacimiento de una nación* (*The birth of the nation* 1916). Con ésta, se llegó a una madurez estética sin precedentes, se ampliaba definitivamente la panoplia de posibilidades expresivas de un joven medio de comunicación.

Por el contrario, la asimilación de la vanguardia por Hollywood fue otra constante. No sólo es que el director alemán Murnau o el ruso Eisenstein visitaran Estados Unidos a mediados de los veinte, para enriquecerse y para aportar su sabiduría, sino que también los nuevos movimientos en su conjunto colaboraron en un proceso de

⁷¹ Véase CANUDO, R., “Manifiesto de las Siete Artes”, en ROMAGUERA, J. Y ALSINA, H., *Textos y Manifiestos del Cine*. Cátedra, Madrid, 3ª ed. 1998 [1ªed. 1986] pp. 15-16. Se trata de un compendio imprescindible acerca de algunas de las ideas más reconocidas en la Historia del Cine, propuestas por cineastas de distintos periodos. A través de dicha recopilación, aprehendemos el sentido de diversas escuelas y movimientos que han aportado una visión objetiva sobre la cinematografía, desde las innovaciones técnicas y estéticas que han recorrido el séptimo arte.

dinamización de la industria cinematográfica norteamericana en materia técnica, estilística y narrativa, como lo demuestra la buena acogida en labores de iluminación contrastada y efectos especiales (aludamos a la moda expresionista fantástica).

Se puede afirmar que con frecuencia se producía una feliz combinación entre los recursos formales empleados por cineastas europeos de primera línea, y el sistema de producción jerarquizada estadounidense, que encuadraba toda creación en estructuras preestablecidas (géneros, narración estándar, star-system...). La convencionalidad que imprimían las historias narrativas no fue obstáculo para que evolucionase el quehacer cinematográfico en el joven país, que aspiraba a incorporar nuevos formatos, sonidos e imágenes.

En resumen, un cine inmerso en aquella vorágine vanguardista arrojaría una doble perspectiva: como arte en sí mismo y como manifestación en connivencia con las demás corrientes. Por una parte, fue capaz de alumbrar gracias al progreso técnico una nueva vía de expresión artística; cada vez más aceptada y paralela al espectáculo, implicaba experimentaciones en fantasmagorías, ilusiones ópticas, linterna mágica, tiras cómicas, etc. Por otra, explícita reciprocidad en lo estético como no podía ser menos, en filmes abstractos, surrealistas e incluso propagandistas, si bien, la evolución hacia los años veinte reclamaba una mayor coherencia narrativa.

Sirva pues este subapartado como fundamento para abordar el panorama artístico mundial desde la óptica vanguardista del séptimo arte. Si Europa precipitó en cascada las nuevas tendencias, gracias a su tradición cultural, Norteamérica recogería el testigo artístico además de aportar ideas innovadoras. Resulta cierto que la mayor parte de las producciones de las primeras décadas del S.XX quedó imbuida de rasgos de vanguardia, fruto de un arte en continuo progreso a ambos lados del Atlántico. Pero sería en su lado oeste donde esos rasgos se desarrollarían de manera más expansiva: un Estados Unidos donde experimentar sin límites.

2.B.-EL SENTIDO HISTÓRICO DEL CINE EN LOS AÑOS VEINTE Y TREINTA

Para complementar el objetivo de esta tesis hemos de fijar una cuestión de especial relevancia, unos parámetros donde el periodo a estudiar quede interpretado con rigor: el sentido histórico desde la perspectiva del cine. Si bien el fin esencial de este trabajo es analizar dicha etapa desde el protagonismo de las películas, infundiendo la mayor prioridad a sus propias características significativas y formales, otro tema de inevitable calado será la aportación del cine desde las diversas facetas que la misma Historia posee.

Conocemos de antemano la cuantificación y el espacio objetivos de la época a tratar: los años previos a la crisis, el mismo año de 1929, la etapa posterior de la Gran Depresión y Estados Unidos como país protagonista. No obstante, para los mismos factores también hemos de atender al hecho subjetivo y a otros elementos igualmente particulares que el amplio mundo del cine encierra. De ahí que no sólo el fundamento histórico “realista” de cada obra establezca unas bases loables donde recurrir para estudiar dicha etapa, sino que también la visión ideológica de los responsables políticos o culturales contribuirá de primera mano a la cualidad de la obra.

También la visión historicista que ofrecen los géneros cinematográficos será de gran ayuda para desentrañar con mayor coherencia nuestro objetivo. Podemos entender que a la altura de la segunda etapa silente del cine, la configuración de unas categorías temáticas, aun de manera un tanto rudimentaria, era una práctica asimilada por estudios, productores y sobre todo por los espectadores. Como explica Vicent Pinel, se asistía a una codificación intensiva de unos componentes que se concretaban para ser comprendidos por el público⁷². Y como dice Sánchez-Noriega: “las películas se agrupan en un género porque responden a un mismo patrón o

⁷² Véase PINEL V., *Los Géneros Cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Robin Book, Barcelona, 2009, pp. 11 y 12.

estructura, sometidas a la dialéctica de la repetición y diferencia de esquemas narrativos, escenario, vestuario, diálogos... donde el espectador encuentra placer en ese reconocimiento”⁷³.

Por lo que se refiere a Hollywood y la promoción comercial que fundamentaba su método de producción, la tendencia de ubicar las obras cinematográficas en géneros era una máxima que hacía que algunos estudios quedasen ligados a aquellos durante décadas. Predominaba la lógica económica que condicionaba a la lógica creativa, pero también es interesante apuntar que a través de esos conjuntos de códigos definidos, podemos entender una perspectiva verdaderamente sobresaliente sobre la historia de la Norteamérica de los años veinte y treinta, tanto desde el punto de vista ideológico como incluso desde el político.

2.B.1. El cine como fuente histórica y los géneros como soporte

Como preámbulo de este apartado, tengamos presente unas sencillas frases de Juan Carlos Flores, que pretenden ilustrar el papel tan importante que juega el cine en la Historia: “El cine tendrá más valor, como arte y como testimonio histórico, cuanto más fielmente describa la relación del hombre con el mundo”⁷⁴. Y como establece el crítico estadounidense Martin A. Jackson:

“El cine es una parte integrante del mundo moderno. Aquél que se niegue a reconocerle su lugar y su sentido en la vida de la Humanidad privará a la Historia de una de sus dimensiones, y se arriesgará a malinterpretar por completo los sentimientos y los actos de los hombres y las mujeres de nuestro tiempo”⁷⁵.

⁷³ SÁNCHEZ-NORIEGA, J.L., *Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza, Madrid, 2002, p. 98.

⁷⁴ FLORES, J. C., *El cine, otro medio didáctico*. Escuela Española, Madrid, 1982, p.23.

⁷⁵ JACKSON, M A., citado por CAPARRÓS, J.M., “El film de ficción como testimonio de la Historia”. *El cine histórico, Historia y Vida*, nº 58 (1990), Barcelona, 1990, p. 176.

En efecto, nunca podremos menospreciar la verosimilitud de las situaciones sociales representadas, pero llegados a este punto tampoco debemos olvidar el carácter ficcional de toda representación cinematográfica. Sabemos que desde la manipulación del cineasta, en un sentido u otro, cualquier obra obedece a una selección inevitable de imágenes y de recursos formales para conformar el significado deseado. Como señala José Enrique Monterde, “El carácter ficticio e ilusorio del cine se inserta en un trabajo de montaje a partir de hechos reelaborados y convertidos en materia de discurso”⁷⁶.

Y algo obvio es que por más que una realización contenga elementos verídicos, por más que la realidad más contundente se establezca como fundamento para exponer lo sucedido, siempre tendremos que tener presente que nos enfrentamos a una obra de ficción, de exhibición cinematográfica de una serie de componentes que unidos de manera organizada dan lugar a un mensaje coherente, siempre basado en hechos anteriores, conformando el análisis fílmico.

De ahí que no podamos olvidar que una de las funciones del cine es tomar el marco referencial de un “pasado hecho presente”⁷⁷, y por la mera actividad de la filmación cualquier acontecimiento ya se convierte en histórico. Es decir, que cualquier acción registrada por la cámara ya se convierte en fuente histórica, al proceder de unos condicionamientos tales como la ideología del entorno sociopolítico origen de la producción, el contexto cultural, las revelaciones que aporta, etc. Así, Marc Ferro sintetiza: “¿La hipótesis? Que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o pura invención, es Historia. ¿El postulado? Que lo no ocurrido, las creencias, las intenciones, el imaginario del hombre son tan Historia como la Historia”⁷⁸.

⁷⁶ MONTERDE, J. E., *Cine, historia y enseñanza*. Laia-Cuadernos de Pedagogía, Barcelona, 1986, p.31. Monterde alude a la evocación de una apariencia en todo proceso de filmación, donde una colección de sucesos acaecidos a lo largo del tiempo preside el discurso narrativo, sucesos siempre reinventados.

⁷⁷ IBÍDEM, p.33.

⁷⁸ FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*. Ariel, Barcelona, 1995, p.39.

A destacar que como fenómeno cultural, el cine también se convierte en un fundamento intelectual, ya que aporta una visión inestimable de la parcela del mundo que quiere interpretar, una revelación de información que colabora de manera imprescindible en la investigación de la Historia. Nuestro trabajo como historiadores consistirá en aprehender las distintas perspectivas del cine como mismos documentos históricos, las distintas circunstancias ambientales y culturales de los rodajes, la diversidad de enfoques del espectador, situado en la contemporaneidad o no de dichos filmes, etc. Así, Marc Ferro declara: “Todo filme tiene una sustancia histórica, incluso los pornográficos, y esto es así porque la cámara revela el comportamiento real de la gente, la delata mucho más de lo que se había supuesto”⁷⁹.

Y atendiendo las teorías de Ferro sobre las posibilidades del cine de ficción en el ámbito histórico, José María Caparrós expone:

“Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además -insisto-, las películas pueden ser un medio didáctico para enseñar Historia. Obviamente que la evocación de la Historia ha supuesto para el cine uno de los géneros primigenios y más populares”⁸⁰.

En efecto, la validez del cine se convierte en una experiencia crucial para conocer de primera mano las vicisitudes de un determinado sector de la sociedad en un tiempo

⁷⁹ FERRO, M., “El cine como documento histórico”, recogido por IBARS, R. y LÓPEZ, I. *La Historia y el Cine*, Clío nº. 32 (2006), Barcelona, p.9.

⁸⁰ CAPARROS, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004 [1ªed. 1997] p.15. En la extensa introducción de este manual, el profesor explica de manera elocuente la gran importancia que existe en la relación entre historia y ficción cinematográfica desde varios ángulos. El cine como documento histórico, la cuestión pedagógica, los primeros investigadores acerca de dicha relación, o la misma ficción histórica desde el reflejo de las distintas épocas que existen en el film son algunos de los aspectos tratados. Fenómeno cultural y pedagógico e historia filmada pueden perseguir los mismos objetivos, en ocasiones políticos o ideológicos, donde la subjetividad del creador siempre está presente.

acotado. “El arte de las imágenes fílmicas es un testigo implacable de la Historia....las palpitantes imágenes de las películas testimonian el acontecer de los pueblos... ”⁸¹. Por tanto, el séptimo arte se orienta, consciente o inconscientemente, en esa doble función científica y didáctica. De igual manera, la perspectiva desde el cine en ese estudio de las mentalidades de una época se asienta en una historia socio-antropológica, donde el historiador analiza la representación de la sociedad por medio de los elementos de la puesta en escena⁸².

Por otro lado, hay que valorar los componentes formales empleados en toda realización, atendiendo a la evolución de la técnica y al talento de los cineastas. Porque obviamente la cuestión estética es un factor ineludible, pero además, se constituye como fundamento histórico, como significado mismo de la obra cinematográfica, no sólo significante, de tal manera que las imágenes, que están dotadas de figuración, luminosidad, plasticidad, montaje, etc. contienen signos que se convierten en mensaje.

Al centrar estas nociones en aquel próspero Estados Unidos de los años veinte, la mayor parte de las realizaciones de ficción se insertaba en el método hollywoodiense de producción, que como sabemos, se constituyó en una de las más pujantes industrias colaboradoras del auge económico. Como fuente histórica, su constante era la evocación de personajes de relieve, a menudo idealizados, y de hechos importantes del pasado, a menudo de matizable valor objetivo.

Eran ficciones históricas enmarcadas en el cine de aventuras o de leyendas realizadas de manera grandilocuente; la interrelación entre el espectáculo en sí y el afán comercial primaba sobre una exposición histórica rigurosa, aunque a veces la calidad artística fuese notoria. Buena parte del cine de los años veinte protagonizados por las “stars” pertenecen a esta tipología “histórica”, donde las superproducciones eran la traducción de fuertes sumas de capitales entonces disponibles, con el empleo de los recursos más avanzados.

⁸¹ IBÍDEM, p. 22.

⁸² Véase GISPERT, E., *Cine, Ficción y Educación*. Laertes, Barcelona, 2008, p.130.

Con todo, ante la lectura propuesta por el cineasta podemos asistir a ciertos datos de incontestable objetividad. Y en el caso que nos ocupa, resulta veraz el acontecer histórico que el cine ofrece a través de determinados filmes, tanto de los años previos a 1929 como de lo ocurrido en la década de los treinta. Es decir, que existe un contexto cultural y socioeconómico reconocido por todos y contrastado por la historiografía muy susceptible de representarse. Se impone por tanto, distinguir entre la verosimilitud de lo narrado con sus matices ficcionales, y la autenticidad de los sucesos en que se basa la narración.

Por consiguiente, para instruirnos en la realidad de aquellos años, un medio como el cine ha sido capaz de mostrárnosla concisa y abiertamente, a veces superándola mediante la ficción. El afán pedagógico, pues, está asegurado. Una herramienta cultural, a fin de cuentas lúdica, no tiene porqué dejar de ser incompatible con el fin perseguido de orientar y enseñar. La crisis de 1929 con la Gran Depresión subyacente queda fidedignamente recogida por una serie de obras asentadas en una realidad bien inmediata, en las vivencias de unos personajes identificables, en ocasiones anónimos.

En este sentido, Ángel Luis Hueso alude al “escaparate”⁸³ en el que se convierte el cine para interpretar unas claves acerca de la sociedad, sobre todo cuando es contemporánea al film. Al respecto, sabemos que con abundante frecuencia las producciones cinematográficas tienen el tiempo presente como columna vertebral en que desarrollar las tramas, lo que ha contribuido a que el espectador re-conozca de manera inmediata su entorno social, como también a que se vislumbre la sociología del momento histórico en que se ha rodado el film.

Por ello, los parámetros temporales adquieren una relevancia vital por cuanto podemos asistir para un mismo tema a tantas perspectivas como realizaciones existen. Ya no sólo hay que tener en cuenta la impronta de cada responsable de cada producción, sino que es fundamental averiguar el momento histórico que se pretende plasmar, el momento en que se hizo la obra y el momento en que se visualiza. Por ejemplo, en el contexto actual, observemos en *Danzad, danzad malditos (They Shoot*

⁸³ Véase HUESO, A.L., *El cine y el siglo XX*. Ariel, Barcelona, 1998, p.19.

Horses, Don't They, 1969) de Sidney Pollack la supervivencia social en la Gran Depresión de los años treinta, realizada en el contexto democrático de los años sesenta y revisitada desde entonces por el espectador contemporáneo.

Sigfried Kracuer va más allá al opinar que los films, tanto puramente ficcionales como basados en hechos reales, revelan la vida interior de un pueblo, la historia innata que está recorriendo sus entrañas. La diversidad de elementos que constituyen la obra cinematográfica, desde la escenografía hasta el montaje, sería un eco del pensamiento de la época en que se realiza⁸⁴. El crítico alemán alude al sustrato psicológico colectivo en su país que llevó a algunos cineastas, en el periodo de la República de Weimar, a realizar unas obras (cita al turbador *El Gabinete del doctor Caligari* -*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920, de Robert Wiene) que por su idiosincrasia preconizaban el nazismo por venir.

En nuestro ámbito pensemos en *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928), de King Vidor, donde además de encontramos con un amplio abanico de rasgos socioculturales que nos sirven plenamente para cierto análisis histórico de los años veinte, (esto es, como fuente directa), se adivinan las inquietudes del director sobre su mundo, extrapolable al actual, que con la desmitificación del “sueño americano” parece preludiar cierta crisis nacional. En la película existe una preocupación moral, a la vez que observamos una serie de costumbres urbanas habituales de la época del rodaje. Por tanto,

“Es imposible negar la existencia de una interrelación entre el contexto social y el cine. En lo concerniente a los films norteamericanos, por ejemplo, la crisis de los años treinta dio lugar a toda una serie de obras que probablemente no podrían haber sido rodadas en otra época. Las comedias extravagantes de Frank Capra, los films de gangsters, las comedias musicales de Bubsy Berkeley, todo ello revela las formas de vida y los sueños de los espectadores de entonces”⁸⁵.

⁸⁴ KRACAUER, S., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, 1947. Última edición española: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 2001.

⁸⁵ IBÍDEM, p.29.

No obstante, hay que tener en cuenta que la aproximación histórica del cine supone precisamente eso, una aproximación, pues “...de sus imágenes pueden extraerse una serie de aportaciones que puestas en relación con las provenientes de otras fuentes más tradicionales, pueden facilitar mayor riqueza de aspectos en el conocimiento de lo contemporáneo”⁸⁶ En definitiva, hemos de atender a unos elementos identificadores de cada grupo, facilitados a través de diversas fuentes que, integradas, constituyen la Historia.

Por descontado sería absurdo que el cine se convirtiera en definidor exclusivo de un acontecimiento dotado de una enorme versatilidad. Ningún historiador serio opinará que como fuente histórica la letra impresa es susceptible de sustituirse por la imagen animada. Como dice el mismo Marc Ferro,

“Una película no es más que un acontecimiento, una anécdota, una ficción, una serie de informaciones censuradas... un cineasta, Jean-Luc Godard, ha llegado a preguntarse si el cine no ha sido inventado más que para ocultar la realidad a las masas... ¿de qué realidad es el cine la imagen?”⁸⁷

Lo que sí se ha de reconocer es que la investigación del cine ofrece explorar otra dimensión del tema para comprender mejor el periodo estudiado⁸⁸. Es decir, para el estudio de la Historia nos enfrentamos siempre a unos textos escritos que describen unos hechos con mayor o menor objetividad, que junto al poder de las imágenes nos puede ofrecer una innegable complementariedad. Incluso bajo las premisas de un relato literario que narren unas circunstancias humanas, encontramos sin dificultad un factor histórico que quede recogido fidedignamente desde la adaptación cinematográfica.

⁸⁶ HUESO A.L., *El cine y el siglo XX*. Ariel, Barcelona, 1998, p.42.

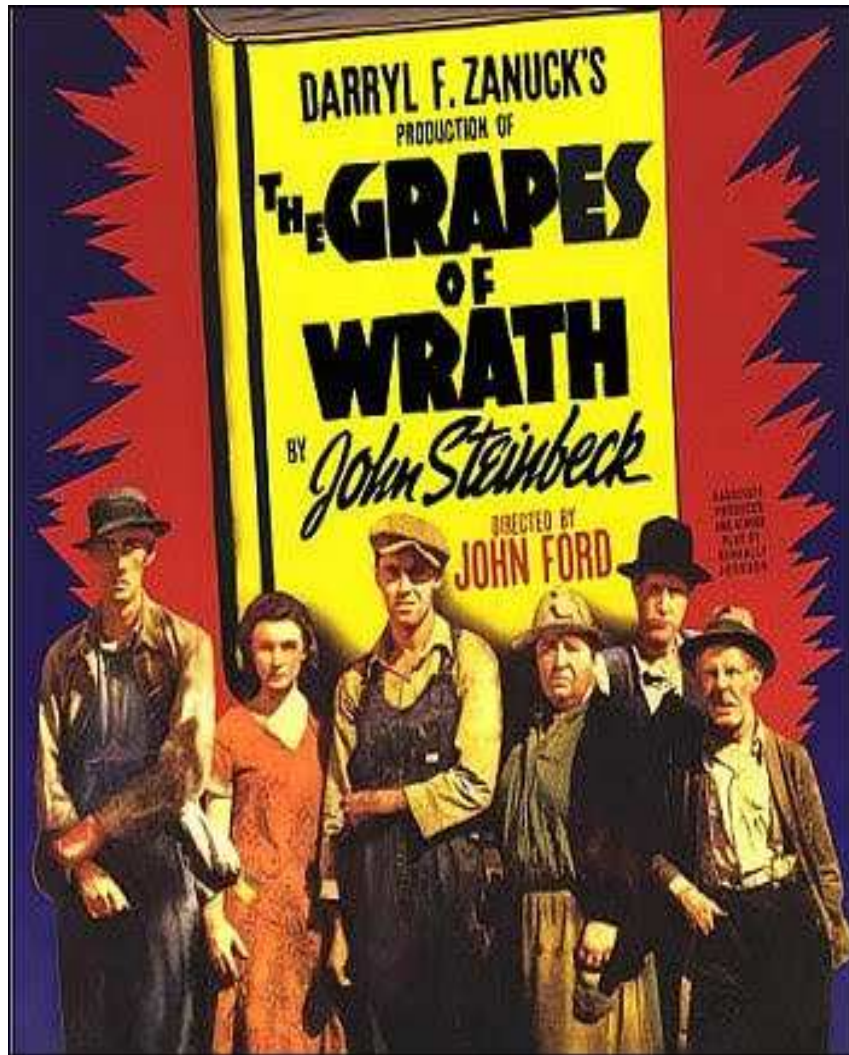
⁸⁷ FERRO, M., *Historia contemporánea y cine*. Ariel, Barcelona, 1995, p. 37.

⁸⁸ Véase ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E., *La Historia y el Cine*. Fontamara, Barcelona, 1983, p. 39.

De ahí que Hueso explique en la introducción del manual de Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, el objetivo fundamental que defiende el escritor norteamericano: "...el equilibrio entre la necesaria seriedad investigadora que debe aportarse en estos estudios y la toma de consideración por los historiadores generalistas de las aportaciones que pueden derivarse de un uso concienzudo de la imagen animada"⁸⁹.

Al respecto pensemos en el hermoso relato que John Steinbeck escribiera sobre la Gran Depresión, *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*) adaptado a la película homónima que John Ford realizara en 1941, donde al periplo de una familia pobre (situación concreta) podríamos sumar las vicisitudes que circundaban los años treinta (factor histórico) de forma paralela. En el trasfondo cultural que sirve de soporte podemos sonsacar elementos notables para interpretar la Historia, como los usos sociales, laborales, políticos, etc., así como cuestiones emocionales o sentimentales derivadas del propio argumento.

⁸⁹ HUESO, A.L., "Prólogo" en ROSENSTONE, R.A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel, Barcelona, 1997, p.11. Dicho trabajo se erige en todo un compendio de reflexión en las relaciones inmanentes entre el cine y la historia, donde se profundiza sobre aspectos de primer orden. La historia escrita y su coincidencia o no con las imágenes cinematográficas, la importancia de la misma imagen a menudo superior que la interpretación escrita, la complementariedad de ambas, la impronta de los investigadores... toda una serie de cuestiones de gran trascendencia en el momento de enfrentarnos a la valoración coherente de la historia. También, Rosenstone comenta en su libro las vicisitudes de filmes concretos, para ahondar en lo anterior, y sobre todo, para comparar, una vez más, la palabra reconvertida en ciencia histórica y las imágenes cinematográficas como arte y como historia.



Las uvas de la ira (John Ford, 1941)

En un sentido similar, Rosenstone se pregunta acerca de la validez en la relación palabra escrita e imagen cinematográfica como búsqueda de la historia. Él opina, con buen criterio, que las fórmulas clásicas de la historiografía son limitadas y limitadoras, por cuanto el cine también se constituye en una nueva forma de escribir la historia, (como Ferro apuntara), una vía legítima para reconstruir el pasado. Así,

“Qué le ocurre a la historia cuando transformamos las palabras en secuencias fílmicas? ¿Qué sucede si las imágenes van más allá de la información suministrada por los textos? ¿Por qué siempre juzgamos un film en función de su exactitud respecto de la historia libresca? Es verdad que una palabra

posee cualidades que no están al alcance de una imagen pero, ¿por qué no plantearnos lo contrario? ¿No es cierto que una sucesión de fotogramas puede transmitir ideas e información que no pueden ser expresadas en palabras?”⁹⁰.

Como también hay que considerar ese cambio en las reglas del juego histórico al señalar las propias certezas del cine, unas verdades que proceden de la realidad inmediata siempre visual y auditiva. Y este fenómeno llega a ser mucho más complejo que el simple conocimiento literario acerca del suceso histórico⁹¹.

En el lado opuesto a esa ficción se hallaría la realización documental, que pretende exponer unos hechos que poseen la mayor naturalidad posible. El realismo que recoge la cámara implica la visión sociológica per se sobre un grupo humano. Si bien siempre existe una selección de las secuencias filmadas, asistimos a la autenticidad desnuda de la narración, a la coherencia de una objetividad asumida. El “género documental” revela un aspecto de la vida donde el medio social representado es considerado como sujeto de la película, concebido lejos de los imperativos de los estudios, contribuyendo a un verismo sin precedentes. Se produce la máxima credibilidad de los acontecimientos rodados, aunque medie un guión previo elaborado⁹².

Por otro lado, sirvan las reflexiones de Monterde, Seva y Solà⁹³ acerca del afán documentalista que se puede inscribir de manera fehaciente en la misma ficción del film convencional. Así, un incalculable valor histórico se deriva de algunas películas

⁹⁰ ROSENSTONE, R.A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel, Barcelona, 1997, p15.

⁹¹ IBIDEM, p. 22.

⁹² Véase MONTERO, J. y DE PAZ M.A., *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Ariel, Barcelona, 1999, p.24.

⁹³ Véase MONTERDE, J.E., SELVA, M. y SOLÀ A., *La representación cinematográfica de la historia*. Akal, Madrid, 2001, pp.123-131.

que han reivindicado la acción en ambientes naturales, urbanos o rurales, independientemente de su veracidad o de su reconstrucción, y que han trabajado tendencias cinematográficas como el neorrealismo italiano, el free-cinema o la nouvelle vague. Para la época a tratar aquí, el profesor hace alusión a vida social del cine cómico de Keaton y Chaplin, los escenarios primitivos del western, o el realismo que respiran ciertos melodramas.

A vueltas con los géneros en su papel de soportes donde mostrar ciertos retazos de la historia contemporánea, baste recordar algunas frases de Pinel: “Los géneros siguen siendo un espejo de la sociedad, que arrastra en su caudal el sustrato de las formas de pensar de los códigos en vigor, de las formas y del lenguaje adoptados en cada época”⁹⁴.

Para sendas décadas de los veinte y treinta existen películas con intención realista, que podrían integrarse en el “género social”, según un punto de vista clasicista. Además de su voluntad de erigirse como testimonio histórico, gracias a la objetividad de las imágenes, muestran la cara menos amable de los Estados Unidos. Porque hay que recordar el hecho de que junto al crecimiento del joven país, pervivían paralelamente situaciones nada deseables como el desempleo, la pobreza, la conflictividad laboral o la violencia, que más tarde cristalizarían tras la crisis de octubre de 1929, situaciones representadas con gran fidelidad en la gran pantalla.

En efecto, se abordan cuestiones cercanas sobre la sociedad del momento, donde el espectador puede identificarse con las difíciles vicisitudes de los personajes, sin embargo, tal calificación obedece más a un convencionalismo asumido desde los primeros pasos del cine, al mostrar una latente preocupación por el ser humano desde la ficción cinematográfica. Pensemos en que temas sociales también residen en la comedia o en el melodrama, en el cine negro o en el western, etc.

En cualquier caso, desde esta tipología el séptimo arte se convertía en herramienta esencial para hablar del anonimato de unos seres y de unas memorias sociales que,

⁹⁴ PINEL, V., *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Robin Book. Barcelona, 2009. p. 12.

ciertamente merecían la pena ser contadas por su especial sensibilidad. La intención era exponer la precariedad de unas vidas para intentar concienciar al espectador, para que fomentase un espíritu crítico frente al conformismo que le circundaba y le hacía olvidar una deprimida parcela social muy próxima.

A la citada *Y el mundo marcha* (1928) cabría suma *Vagabundos de la vida* (*Beggars of Life*, 1927) de William Wellman, que nos ofrece el periplo que recorren los protagonistas por zonas desconocidas y marginales del país... en los años veinte. Y junto a *Las uvas de la ira* (1941), *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934) del mismo Vidor, o *Gloria y hambre* (*Heroes for Sale*, 1933) de Wellman, ambientadas en el periodo de la Gran Depresión. Dichos largometrajes mantenían la premisa de concebir de manera directa cada espacio, siempre persiguiendo la mayor verosimilitud contemporánea; indudablemente eran ficciones, pero no dejaban de escribir una parte sustancial de la Historia del primer tercio del S.XX.

Y desde otro género como el “policiaco” o “gangsteril”, la vocación social vendría con la denuncia de la criminalidad del hampa, que los cineastas quisieron mostrar desde el desasosiego colectivo que se instaló en la ciudadanía a causa de tal lacra. Para ello, la caracterización realista se basó en los modelos de personajes que aparecían en las portadas de los periódicos, el “gangster”, más allá de la ficción y de la reconstrucción de ambientes, constituyendo así un fundamento histórico indudable⁹⁵. El abierto reflejo de la violencia imperante en ciertos estratos urbanos en que se desarrollaba, dio lugar a un grupo numeroso de realizaciones sustentadas en unos límites cronológicos y espaciales muy determinados.

En síntesis, la representación ficcional perseguía mostrar sin tapujos el lado oscuro de perversión instalado en la sociedad de aquellas pujantes e inquietantes ciudades. Dicho género, así mismo, contendría una concreción de elementos bien explotados por Hollywood. Junto a la controversia social, las posibilidades que ofrecía la ambientación nocturna en aquellos mundos suburbanos, o la de unos interiores

⁹⁵ Véase HUESO, A.L., *Historia de los Géneros Cinematográficos*. Mensajero, Bilbao, 1983, p.41.

condicionados por un efectismo claroscuro, contribuían a la siniestralidad que encerraba el sentido de cada narración.

Por ejemplo, en la temprana *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932), su director, Howard Hawks, ya a través de los textos explícitos que abren la realización, casi en clave documental, pretende sacar a la luz pública la inseguridad que se vive en las grandes ciudades dominadas por las mafias, presididas por un personaje real: Al Capone. Otra especie de informe objetivo sobre la realidad social y laboral de los años veinte vendría de la mano de *Los violentos años 20* (*The Roaring Twenties*, 1939) de Raoul Walsh, donde se nos instruye sobre el germen y desarrollo de las grandes bandas de hampones al albur de la Ley Seca: crónica histórica y relato concreto unidos desde la ficción cinematográfica.

2.B.2. El cine como fuente ideológica y política de la historia

Muy relacionado con el apartado anterior, el siguiente intentará abordar un análisis que nos ofrezca otra perspectiva histórica insalvable, que influye sin remedio en la conciencia del espectador. Se trata de los intereses ideológicos, políticos, e incluso económicos que, unidos al sustrato sociológico de la época en que desarrolla la realización constituyen lo que Gloria Camarero define como “la mirada que nos habla”⁹⁶.

Una concepción habitual del término “ideología” nos llevaría a pensar de inmediato en términos políticos, cuando en realidad supone enfrentarse a una serie

⁹⁶ CAMARERO, G. (ed.) *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002. Quizá sea este uno de los trabajos más relevantes acerca de la importancia del hecho cinematográfico imbuido de una inevitable ideología concerniente a varios factores. Siempre bajo la mirada poliédrica del séptimo arte, se investigan aspectos de gran trascendencia para comprender la propuesta histórica que el mismo cine plantea: la memoria visual, la mirada del historiador, las ideologías de izquierdas, o el tratamiento de los conflictos sociales, cuestiones que han abordado varios profesores universitarios de manera ejemplar.

de mecanismos que inducen a modificar el inconsciente colectivo. De modo genérico, podemos considerar las siguientes citas de Pierre Sorlín como referencias de primer orden:

“Una película está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época. Siendo la ideología el cimiento intelectual de una época... cada film es una de sus expresiones ideológicas”⁹⁷. O bien: “Las películas nos hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado, que del hecho histórico que intentan evocar”⁹⁸.

Por su parte, Camarero ya nos advierte de que:

“Las imágenes no son inocentes. Toda película influye en el modo que el individuo tiene de percibir las cosas, influye en la concepción que tiene de sí mismo y del mundo que le rodea. Crea hábitos, normas de comportamiento, mentalidades, formas de vida, mitos, en definitiva imágenes que constituyen ideología. A la vez, recoge los deseos, los anhelos, los imaginarios de las gentes....La ideología sería más bien un inconsciente vital que se segrega desde unas relaciones sociales y que sirve para legitimarlas, convertirlas en lo *natural*”⁹⁹.

El objetivo siempre será modificar el contexto histórico para modificar a su vez el comportamiento social desde una herramienta tan poderosa. Ajeno a la trascendencia de su poder sociocultural, y en sus principios concebidos como un espectáculo más para un público mayoritariamente irreflexivo, el cinematógrafo pronto derivó hacia caminos más pragmáticos, donde las sociedades de masas iban prefijando su reconocimiento como receptoras y generadoras de nuevos modelos culturales. Desde una finalidad económica o política, los responsables del cine pronto manejaron unas

⁹⁷ SORLIN, P.: *The film in History. Restaging the past*. Blackwell, Oxford, 1980, p.7.

⁹⁸ IBIDEM, p. 175.

⁹⁹ CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, p. 6.

ficciones que quedaban supeditadas a una intencionalidad determinada de construcción de la realidad.

“Al igual que sucede con la Historia que se escribe, la producción cinematográfica existe en tanto evocación del pasado. En la pretensión por descubrir *qué sucedió*, los historiadores *reconstruyen* el pasado, esto es, interpretan el pasado a partir de sus propias hipótesis e interrogan a las fuentes. El Cine no hace otra cosa, repite el mismo esquema: ahorma su narración acerca de un sujeto de interés...El relato dentro del cine convencional elabora un tipo de Historia repleta de emociones, personalizada y dramatizada que busca realzar e intensificar los sentimientos de la audiencia. El autor filma a partir de un guión previo muy elaborado, esto es, bajo su punto de vista”¹⁰⁰.

O lo que es lo mismo, “...pasamos a la cámara como vía para la construcción de un punto de vista propio desde el que organizar el discurso y la interpretación histórica”¹⁰¹. La libertad con la que el creador ha enfocado su trabajo influye en la bondad o en la maldad de la científicidad de la historia.

A priori, el destino comercial que poseería una “película histórica” del periodo mudo se distanciaría de la mayor coherencia de los hechos escritos, cercanos a una verdad quizá menos discutida. Pero como José Florit apunta¹⁰², el método empleado

¹⁰⁰ HUGUET, M. “La memoria visual de la historia reciente”, en CAMARERO, G., *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, pp. 17-18.

¹⁰¹ MONTERDE, J.E., *Cine, historia y enseñanza*. Laia-Cuadernos de Pedagogía, Barcelona, 1986, p.75

¹⁰² Véase FLORIT, J., “Prólogo” en CAPARRÓS, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ªed. 1997], p. 10. En la introducción del manual de Caparrós, el profesor Florit nos evidencia que la intención cultural de un hecho histórico, escrito o filmado, en ocasiones no está reñida con otros objetivos, políticos o ideológicos, desde la subjetividad del creador. De esta manera, las fronteras entre un historiador, cuyo trabajo ha sido reconocido ampliamente, y un director de cine histórico se reducirían, en tanto que ambas pueden estar determinadas por una intención prefijada, siempre encaminada a condicionar la mentalidad del receptor.

tanto para una como para otra manifestación también se ha puesto a menudo al servicio de otros intereses que instrumentalizaban su cientificidad, sin que para ello la diferencia entre ambos resulte notable. Resulta evidente que, no sólo cuestiones de reconocimiento intelectual o de rentabilidad económica envolverían la obra escrita o filmada con fin histórico. Hay que recordar que durante la primera mitad del siglo XX, la escritura y el cine eran herramientas muy valoradas para hacer historia, herramientas bien respaldadas por un sistemas políticos que apostaban por una voluntad de ideologización en la sociedad, o por influir en sus usos y costumbres.

En cuanto al cine en sí, somos conscientes de que su factor historicista nos brinda numerosos ejemplos de condicionamiento político y de censura por parte del poder establecido. La dinámica de control ideológico ha marcado considerablemente la producción de muchas obras, sobre todo en regímenes totalitarios.

El ejemplo de Goebbels en el Ministerio de Propaganda en la Alemania de los años treinta y cuarenta, para encumbrar lo que representaba Hitler, es muy llamativo, merced a la voluntad enfermiza de exaltar unos valores considerados como supremos: raza, patria, disciplina, fuerza..., plasmados en películas y documentales de enorme influencia. Una película como *El judío Süß* (*Jud Süß*, 1940) de Veit Harlan, pero sobre todo dos documentales de Leni Reifenstahl (paradójicamente una directora en el masculinizado Tercer Reich), *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) y *Olimpia* (*Olympia*, 1938), fueron los máximos exponentes para el objetivo ideológico perseguido, como ha demostrado la historia¹⁰³.

En el mismo sentido de propaganda y aleccionamiento en la misma época, hemos de recordar la labor del gobierno Mussolini en Italia, con la rápida adhesión de los estudios de Cinecittà y el Centro Sperimentale di Cinematografía; así como el férreo control del régimen sobre películas sospechosas de contestación política.

Por su parte, para el escenario revolucionario de 1917 y años siguientes son célebres las frases del flamante dirigente soviético Vladimir Lenin que aludían al papel

¹⁰³ Veáse ESPAÑA, R. de, *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000.

que el séptimo arte había de jugar: “De todas las artes, para nosotros el cine es la más importante. El cine debe ser y será el instrumento cultural más imprescindible para el proletariado”¹⁰⁴. En síntesis, “la imagen animada se convirtió en una arma de agitación popular, difusión ideológica y mentalización social de una importancia inconmensurable”¹⁰⁵.

Al afán propagandístico de las bondades del sistema habría que atribuir los recursos utilizados, que iban a adquirir un protagonismo de primer orden con el fin de hacer más didáctica la narración¹⁰⁶, para que la población analfabeta que asistía a tal espectáculo comprendiese y admirase unos hechos históricos. Resultaba esencial la expresividad que brindaba el manejo de una técnica, donde el montaje presidía una estética que lograba enardecer la emotividad de ese público, sobre todo en las obras de Sergéi M. Eisenstein.

Como no podía ser menos, rasgos similares encontramos en el contexto sociopolítico opuesto: el sistema capitalista democrático. Sin embargo, en el Estados Unidos de aquella época una ideología como la rentabilidad económica era la que predominaba sobre las demás. Fijémonos en los comentarios críticos de I.C. Jarvie sobre la dinámica del primer Hollywood, que sintetiza a las claras el propósito de la industria cinematográfica:

“De un modo o de otro la industria ha llegado a ser mangoneada por idiotas, ramplones, patanes y antiintelectuales. ¿Por qué los ejecutivos de Hollywood contratan cabezas huecas? La contestación está en el Sistema. ¿Qué es lo malo del sistema? Yo argüiría que lo falso del sistema proviene de la tensión fundamental entre la presión económica para mejorar la oferta, desglosando la producción en operaciones distintas, como en una fábrica, y la presión creadora para permitir a los artistas intervenir en todas las

¹⁰⁴ LENIN, V., citado por MONTERDE, J.E. en *La imagen negada: Representación de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p.119.

¹⁰⁵ HUESO, A.L., *El cine y el siglo XX*. Ariel, Barcelona, 1998, p.94.

¹⁰⁶ Véase CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, p.61.

fases de la realización... En cierto modo, los ejecutivos se equivocaban poco: en conjunto, cines y estudios ganaron muchísimo dinero. Esto tenía sus ventajas pero también sus inconvenientes, tales como la pobre calidad, derivada del menosprecio por parte de los productores de aquellas partes que no eran de su incumbencia”¹⁰⁷.

Por consiguiente, un tipo de ideología fundamentada en lo económico, que menoscababa el arte cinematográfico, se consolidaba como una práctica industrial más, una ideología por supuesto inmersa íntegramente en el marco histórico de la rica Norteamérica de los años veinte.

Como se analizará más adelante, el conglomerado que formaban los grandes estudios, los productores y las estrellas que explotaban el flamante espectáculo, fue rotundamente propiciado por instituciones y entidades que capitanearon los sectores más productivos del país. Y su apoyo financiero resultó decisivo (además de la retroalimentación de los estudios por lo obtenido de las mismas proyecciones), para fomentar masivamente el número de películas. Se puede asegurar que el *taylorismo* y el *fordismo* iniciados años atrás, la obsesión por la eficacia y la producción en serie, también se instalaban en el cine.

De ello se desprende entonces que muchísimas realizaciones del cine mudo consistieran en meras historias de evasión, sin grandes aspiraciones artísticas, alentadas por unos estudios voraces preocupados por que se llenaran las salas. Se trataba de enhebrar historias, verosímiles o no, para ser consumidas sin prejuicios, mayoritariamente, donde los escrúpulos de sus responsables quedaban aparcados en aras del espectáculo cinematográfico y de las ganancias.

¹⁰⁷ JARVIE, I.C., *Sociología del cine*. Guadarrama, Madrid, 1974, pp.93-94.

“Las películas proponen al público internacional las excelencias del excitante *american way of life*¹⁰⁸ de los movidos años veinte. La fórmula es infalible porque el lujo, el sexo y la aventura son valores mitológicos que convenientemente dosificados, pueden barajarse hasta la eternidad. Y los productores americanos no lo ignoran”¹⁰⁹.

Como se ha comentado, la realidad de aquel periodo fastuoso de Hollywood radicaba en la intención de deslumbrar con sus magníficas producciones, lo que se traducía en una “borrachera de presupuestos”¹¹⁰ que por supuesto, llegó a convertirse en la marca U.S.A. en el exterior. La imagen del país quedaba así retratada a través de una industria que por sí sola reflejaba un poderío sin rival, a la vez que forjaba un espléndido *modus vivendi*. En síntesis, la perspectiva histórica de esta ideología habría que ubicarla en un triple sentido: insuflar un sesgo de bienestar social propiamente norteamericano, hacer disfrutar al espectador, y al mismo tiempo, obedecer a las leyes del mercado. Por tanto, la ideología económica y la de evasión unidas, sabiamente explotadas en el cine, estaban escribiendo una gran página de la historia de Estados Unidos en la década de los veinte.

En cuanto al recurso de los géneros concebidos según las directrices de Hollywood, se entregaba a la intención de insuflar un corpus de comportamiento social propio, una ideología radicada en la manera en que las clases estadounidenses de la contemporaneidad habían de desenvolverse. Además del protagonismo en los géneros de las grandes estrellas, que sociológicamente marcaban unas tendencias a

¹⁰⁸ Con el *american way of life* o “estilo de vida americano” sabemos de modo genérico que remite a un ideario de bienestar social y económico basado en varios rasgos elementales, pero de enorme repercusión e influencia en el mundo. Nacido en los fervientes años veinte, un nuevo sistema de valores idealistas pero también eminentemente pragmáticos se instaló en la sociedad estadounidense, para ya no dejar de consolidarse y exportarse a lo largo del siglo XX, sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial en un planeta por rehacer. Así, ciertos fenómenos culturales como la música o el cine, políticos como la democracia liberal, sociales como una nueva forma de consumo y de relaciones, o económicos como los postulados capitalistas, sintetizarían dicha forma de vida.

¹⁰⁹ GUBERN, R., *Historia del cine*. Lumen. Barcelona, 1989 [1ª ed.1971], p.255.

¹¹⁰ IBÍDEM, p. 256.

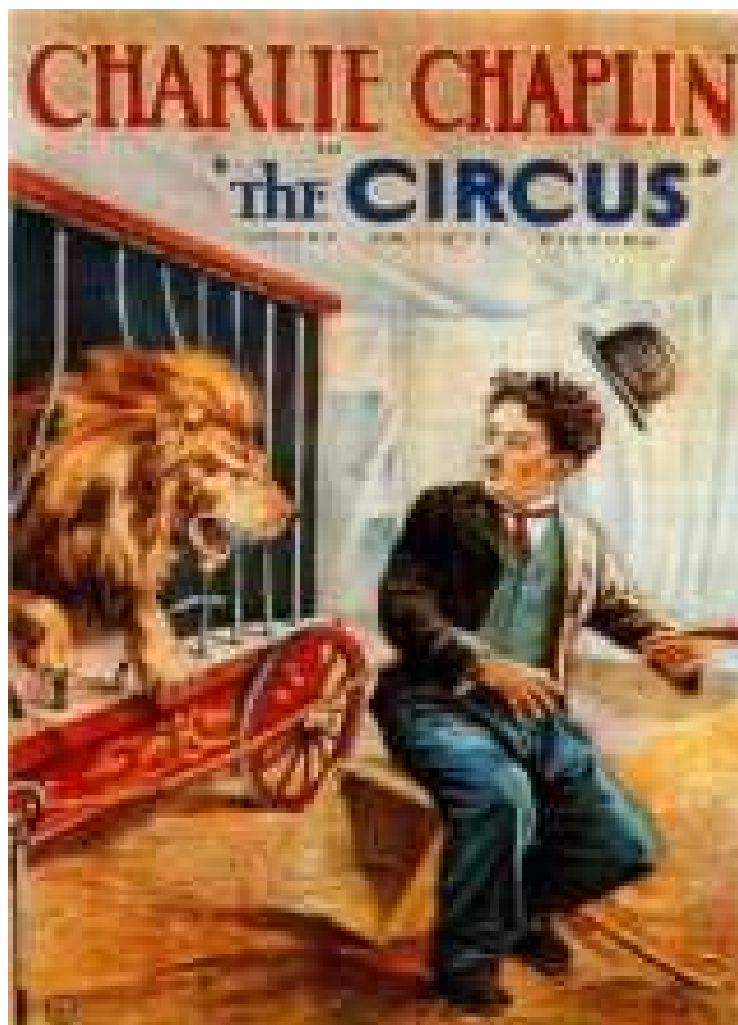
imitar, proliferaban actores y actrices en relatos de humor o de drama que también “funcionaban” según unos nuevos patrones sociales.

A señalar que el mundo de la adolescencia, liberado de la pesadilla bélica de la generación anterior, despertaba con la evolución de unas costumbres nuevas al albur del periodo de bonanza. La mujer joven, dinámica y coqueta (la *flapper*), los prejuicios cada vez más desterrados, el divorcio antes vedado, el adulterio sugerido o no, el enredo sentimental... eran cuestiones que tanto la comedia como el melodrama trataron con asiduidad en el periodo silente, si bien, una vez sobrevenida la Depresión, tanto la llamada comedia típica americana (la *screwball comedy*), como la sensibilidad de las historias dramáticas habrían de someterse al código de autocensura de Hollywood desde 1934 con desigual fortuna.

Comedia de costumbres, disparatada, psicológica, vodevil, burlesco, farsa..., en definitiva, cualquier producción que poseyera rasgos de humor desenfadado era adecuadamente trabajada por los responsables del cine, más allá de la condición intrínseca del valor artístico, significativo y estético, de dicha realización.

Las obras del periodo silente donde el trabajo de Chaplin, Sennett, Lloyd o Keaton se disfrutaba con sus gags, golpes o caídas, resultaban ya no sólo rentables, sino también apreciadas desde un sentido del humor inteligente y cercano. Como bien nos recuerda Pablo Echart¹¹¹, dichas obras se enmarcaban en lo que se vino en denominar el *salpstick*, que poseía cierta inocencia en la interpretación, donde el trabajo del actor predominaba sobre el del director y donde la mujer era tratada de forma “periférica”, muy al contrario que en las *screwball comedy* de los años treinta, donde el director controlaba el film y la mujer era una figura central. Ejemplos de películas memorables fueron, *La octava esposa de Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wif*, 1924) de Sam Wood o *Paraíso para dos* (*Paradise for two*, 1927) de Gregory La Cava.

¹¹¹ Véase ECHART, P., *La comedia romántica de Hollywood de los años 30 y 40*. Cátedra, Madrid, 2005, p.67.



El Circo (Charles Chaplin, 1928)

Mención aparte merece la dirección del considerado como el iniciador de la comedia en sí, Ernst Lubitsch¹¹². Porque su sello único impregnado de rasgos europeos, caló de forma considerable en el trabajo de sus coetáneos hollywoodienses. Fichó para varios estudios, los cuales le apoyaron debidamente en unos filmes cargados de ironía, ingenio y situaciones rocambolescas sobre las tradicionales normas

¹¹² Véase BINH, N.T., *Lubitsch*. T & B Editores, Madrid. 2005. Se trata de un libro de ineludible referencia para conocer distintos pormenores del cineasta alemán. N.T. Binh recoge la relación de Lubitsch con la comedia silente de los años veinte y su plena adaptación en la década del sonoro donde se convirtió en precursor incontestado de la “comedia americana”. Mediante ésta, se especializó en códigos ya establecidos del periodo anterior, desde la burla hasta la parodia, o en lo que vino a llamarse “comedia sofisticada” o “alta comedia”, con reminiscencias del teatro clásico.

sociales, como *La frivolidad de una dama* (*Forbidden Paradise*, 1926) o *La viuda alegre* (*The Merry Widow* 1934), en sendos periodos silente y sonoro.

Por su parte, el melodrama poseía una mayor vaguedad en la concreción de sus rasgos. En sus distintos formatos familiar, gótico, psicológico, romántico, también llamado de manera reduccionista “cine de mujeres”, el melodrama estaría ligado a una mezcla de obra teatral y de novela apoyada a menudo en piezas musicales ad hoc, con íntima relación con las obras literarias decimonónicas de Europa. Las películas “melodramáticas” resultaron muy apreciadas por cuanto sabían mantener la tensión emocional hasta el desenlace, trágico o no, sobre a través de los personajes femeninos y sobre todo a través de la pasión que mostraban las grandes estrellas¹¹³.

Es fundamental reafirmar el papel ideológico del melodrama por cuanto se prestaba a moldear estereotipos sociales, donde el público se entregaba incondicionalmente a los avatares de sus actores y actrices preferidos. Los deseos, sueños y experiencias de los espectadores de alguna manera se veían trasladados a la pantalla, donde las pequeñas historias desparramaban todo el elenco de sentimientos que englobaba el drama expuesto¹¹⁴.

Películas emblemáticas fueron *Sangre y Arena* (*Blood and Sand*, 1922) de Fred Niblo, *Avaricia* (*Greed*, 1923) de Erich Von Stroheim, o *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven* 1927) de Frank Borzage. Obvio es subrayar que buena parte de las comedias y los melodramas se desarrollaban en cuidados escenarios, con el estudio pormenorizado de épocas, ambientes y planos y con estudiados efectos de luminosidad para lograr mayor profundidad sentimental.

En cuanto al género de aventuras, se actuaba en varias direcciones. Al pertenecer a una época pasada, los filmes ya apuntaban la pretensión evidente de

¹¹³ El melodrama ya había alcanzado gran popularidad con Griffith en la década anterior y así lo recordó EISENSTEIN, S.M., “Dickens, Griffith y el cine en la actualidad” (1944), en *La forma del cine*, Siglo XXI, Mexico, 1986.

¹¹⁴ Véase CARMONA, L.M., *Las 100 mejores melodramas de la Historia del Cine*. Cacitel, Madrid, 2004, pp.3 y 217.

reconstruir unos hechos históricos, claro está, desde la cercanía del mito, desde una idealizada versión. Por otro lado, estaba recogiendo unas hazañas inventadas para disfrute del espectador, en cambio, podían poseer datos, fechas y sucesos cercanos a la objetividad científica que reclama la Historia. Relatos de piratas, de capa y espada, de imperios legendarios, de épocas antiguas o medievales... encerraban los mismos esquemas narrativos y el mismo mensaje del triunfo final del héroe, dotado de unas cualidades humanas y físicas excelentes, que luchaba dura y altruistamente por unos valores.

“El cine de aventuras anglosajón pertenece al inmenso arsenal puesto en marcha por los Estados Unidos en la batalla ideológica que los ha conducido al dominio del mundo”¹¹⁵. El dinamismo y las peripecias increíbles de los protagonistas eran puestos al servicio de una industria que explotaba al máximo todo tipo de realización, largometrajes o seriales, que basaban su significado en un ideario ético, fruto de los nobles principios de una Norteamérica cada vez más poderosa.

Y a menudo las películas eran el reflejo ficcional, desde la perspectiva del cineasta, de un ya de por sí, ficcional relato literario. En cuanto a la calidad artística, merece la pena destacar los ejemplos de relatos bíblicos o legendarios como *Ben Hur* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1927) de Fred Niblo, o de venganza como *El Conde de Montecristo* (*Monte Cristo* 1922) de Emmett J. Flynn, o del mar como *El pirata negro* (*The Black Pirate*, 1926) de Albert Parker.

Profundizando en la cuestión moral, Esther Gispert¹¹⁶ comenta otro tipo de ideología insoslayable muy extendida en un cine que pretendía amoldar convenientemente la historia de Norteamérica: una finalidad ética como colorario de su sistema político. Democracia, individualismo, igualdad, libertad a partes iguales eran nociones que el séptimo arte iba a tratar con profusión, a lo que se sumaba una justificable búsqueda de riqueza. Así, Gispert rescata la idea del manido “sueño

¹¹⁵ LEUTRAT, J.L. “El cine de aventuras” en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p. 239.

¹¹⁶ Véase GISPERT, E., *Cine, ficción y educación*. Laertes, Barcelona, 2008. p. 69.

americano”, un escenario sublimado al que todo ciudadano puede aspirar tras un esfuerzo responsable y comprometido con las esencias de la americanidad.

Por su parte, hemos de tener siempre presente, como ha resultado obvio, que la industria de Hollywood ha desempeñado y contribuido a una labor omnisciente en la defensa de esa ideologización, plasmada en buena parte de los géneros. Así Rosenstone nos explica que:

“Hollywood, que a través de estratagemas políticas y económicas ha dominado el mercado cinematográfico mundial; y el Hollywood que ha creado un tipo de película que a menudo creemos que es lo único dable. El film dramático-un vehículo semimístico para propagar los ideales occidentales-siempre destaca la vida emocional del héroe individual... Esos hombres y mujeres viven en un mundo *real* que está cuidadosamente reconstruido mediante varias técnicas (personajes, arquetípicos, planos, montaje, etc) cuyo principal objetivo es que no se detecten. El resultado es una obra que parece que no haya sido creada, que es una ventana ideal abierta al mundo *real*”¹¹⁷.

Ya desde sus inicios, el western, género histórico por antonomasia de Estados Unidos, estaba destinado a albergar la leyenda épica americana basada en sus avatares de las últimas décadas de finales de siglo XIX. “El *western* y el cine negro son dos espejos en los que Norteamérica se mira. El primero devuelve una imagen placentera, mistificadora, irremediabilmente perdida en el tiempo...”¹¹⁸.

Sabemos que para que alcanzara los referentes socioeconómicos y culturales de la primera mitad del siglo XX, con su afán industrializador y su auge urbano, Estados

¹¹⁷ ROSENSTONE, R.A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel, Barcelona, 1997, p.128.

¹¹⁸ HURTADO, J.A., *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en sombra*. Nau Llibres, Valencia, 1986, p. 34.

Unidos antes hubo de pasar por el primitivismo de una etapa que el cine identificaría con el mito de una América rural e inspiradora de sueños idealizados. Gracias a la leyenda intrahistórica sobre el avance de la civilización del Atlántico hacia las salvajes tierras del Pacífico, el *western* actuaba como catalizador del espíritu de conquista del pueblo americano, al mismo tiempo que se erigía en un edificio simbólico de Hollywood, tanto en los años previos a octubre de 1929 como en las décadas siguientes.

El Oeste simbolizaba la posibilidad de fundar una sociedad pujante en una tierra libre, bendecida por la Divinidad, aunando el progreso humano, la religión y la legitimidad de la obtención de ganancias materiales. Mediante la ficción se glorificaban unas historias sujetas a un código moral que tiene su base en el debate entre el derecho natural y el derecho civil, entre la aventura y el orden. Por tanto, el *western* “evoca, una epopeya nacional, la construcción de una nación, la lucha contra la naturaleza para forjar un imperio”¹¹⁹. Y en esa realidad tradicional reinterpretada en la pantalla, George Albert Astre dice:

“Un auténtico *western* es la proyección de una ética que se hace indispensable para la conciencia americana. Sin duda alguna, el primitivismo del *western* es, todavía hoy, a los ojos de los civilizados, lo esencial de su seducción. Como ninguna mitología excluye otra mitología, el *western* entra en la identificación con las mitologías que le han precedido, la Biblia, la griega, y con su mitología contemporánea: el destino manifiesto de los Estados Unidos”¹²⁰.

En los primeros *westerns* asistimos a una estructura narrativa básica que consiste en delimitar sin ningún tipo de ambigüedades el “bien” contra el “mal”, el sheriff íntegro o el trabajado cowboy contra el villano o el indio. Un género tan patriótico y de un puritanismo tan simplista no podía por menos alumbrar unas vicisitudes

¹¹⁹ IBÍDEM p.55.

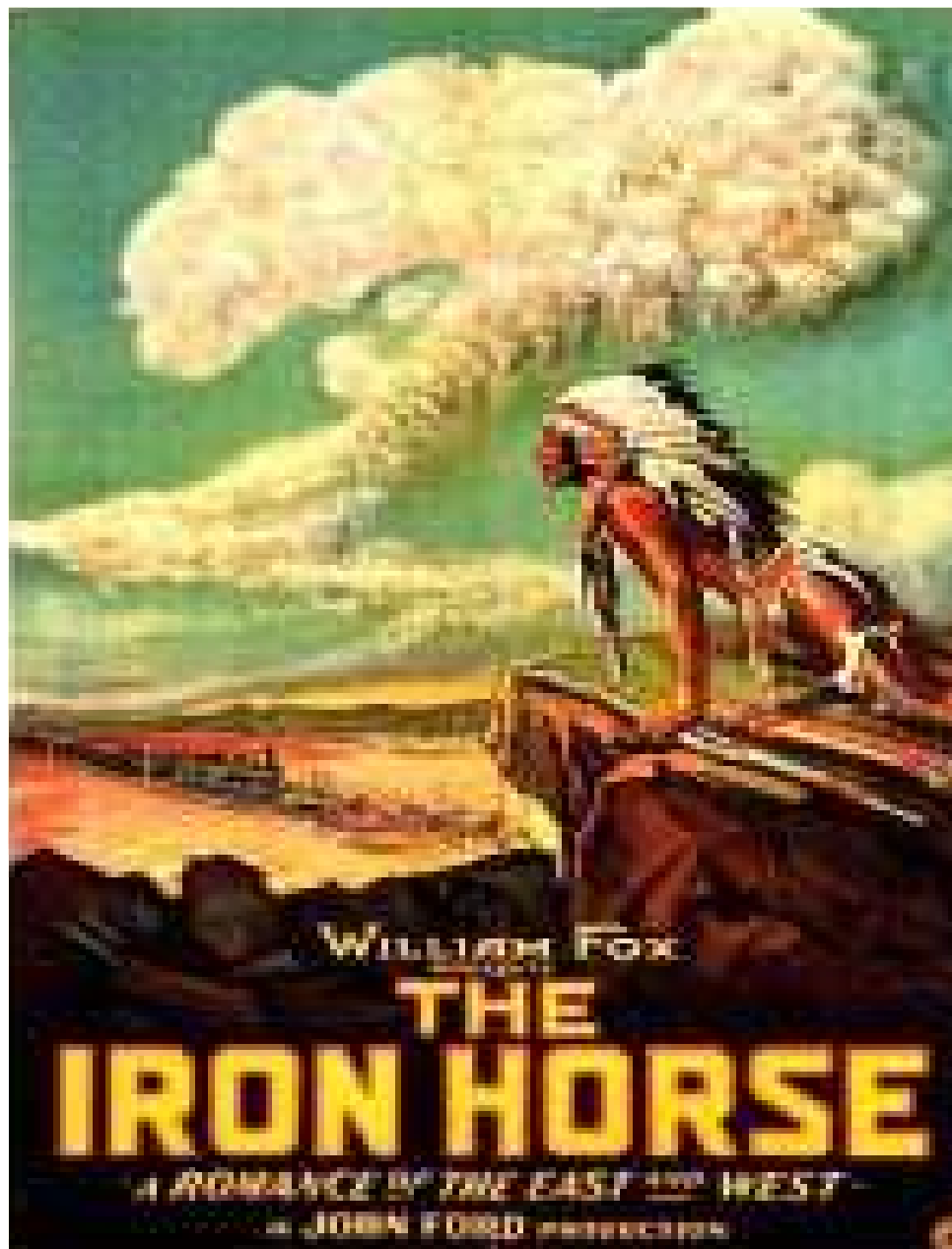
¹²⁰ ASTRE, G.A., *El universo del western*. Fundamentos, Madrid, 1976, p.19.

antagónicas, esto es, la oposición de los valores representados. A la honradez y el deber de justicia del héroe, había que contraponer la perversidad, la ambición o la traición de sus indeseables enemigos. Millones de ciudadanos, que observaban en la superación de las dificultades un aura purificadora para la nueva sociedad por crear; con su acendrado sentido de la Ley velaría por el bien de las embrionarias comunidades

Y todo, desde la armonía de unos paisajes vírgenes donde ensalzar la bondad de las iniciativas de unos hombres abocados a la aventura. Se admiraba lo natural como algo consustancial a una belleza inmaculada, todavía no contaminada por las incipientes ciudades de ruido y vicios en aquel ruralismo edénico.

Más allá de la producción masiva de westerns sin demasiada gloria, de bajo presupuesto, sí se hicieron grandes inversiones en los dos mejores filmes de los años veinte: *La caravana de Oregón*, (*The Covered Wagon*, 1923) de James Cruze, o *El caballo de hierro* de John Ford (*The Iron Horse*, 1924), que inspirarían un romanticismo para fijar las bases para la posterior etapa del llamado “western clásico” de años después.

A pesar de todo, no se debe olvidar que las producciones actuaban de fondo para estas producciones tan aceptadas, en un Hollywood ávido de rentabilidad económica. Pero ya sabemos que la reconstrucción “histórico-fílmica” de aquella colonización no debe obviar que tales sucesos nunca ocurrieron como las ficciones pretendían sublimar, que muchas sombras acompañaron dicho periplo, como el sometimiento infligido al pueblo indio. De hecho, sabemos que una corriente crítica hacia esa suerte de buena conciencia conquistadora manifestada en los primeros westerns, se dio en películas que abordaban los problemas específicos en el Oeste primitivo.



El caballo de hierro (John Ford, 1924)

También una ideología de corte moralista fue considerablemente promovida desde el mismo género policiaco o de gangsters. Como fuente histórica, ya se ha explicado cómo este género actuó a modo de denuncia abierta desde la preocupación de los cineastas al relatar diversas cuestiones espinosas que afectaban al normal desenvolvimiento de la ciudadanía. Toca ahora ahondar en el afán pedagógico de un género, que aparte de la maestría estética de sus adeptos, pretendió insuflar unos valores humanos en el espectador de aquella contemporaneidad.

Una definición muy acertada sobre el fenómeno real del gánsterismo es la propuesta por Hans Von Henting, recogida por Miguel Juan Payán y José Luis Mena en la introducción de su libro *Los verdaderos gangsters en el cine*:

“Uno de esos sorprendentes fenómenos humanos es el gánster. Siendo producto de muchas fuerzas y procesos de desintegración social, es, a su vez, un factor causal poco tranquilizador, pues se ha apoderado, como al vuelo, de las conquistas que constituyen nuestro orgullo; ha vuelto el progreso humano contra nosotros. La vida del gánster creció en dos territorios fronterizos, entre el Estado y la ausencia de organización estatal; las fronteras han sido siempre una zona crítica donde cambian las leyes, la vigilancia, las costumbres, los precios, y donde pueden desarrollarse actividades ilegales sin peligro alguno. El gangster sólo ve lo exterior en el hombre rico, y como es joven y pobre, como carece precisamente de esas cosas, ellas son un cebo que le incita a picar”¹²¹.

Desde los primeros pasos que dieron los gangsters en las grandes ciudades, un amplio debate surgió entre los poderes públicos y entre quienes habían de convivir con aquellos, preocupados por la deriva del país. En cuanto a su representación ficcional y a su intencionalidad moral, hay que señalar que la mayoría de las películas mostraban una contradicción ética entre los personajes, entre el bien y el mal, que no escapaba al espectador. Además, el clima de pesimismo generalizado que pronto vivió un país abocado a la crisis, después del crack de 1929, sobrevuela en unas obras que recogen unas prácticas públicas del todo reprochables: corrupción generalizada, extorsión de las bandas, miedo colectivo, que se suman, a las desigualdades sociales, al desempleo,

¹²¹ VON HENTING, H., citado por PAYÁN, M.J. y MENA, J.L., en *Los verdaderos gangsters en el cine*, Cacitel, Madrid, 2004, p. 3. Ambos autores han elaborado también un manual sobre el cine de gánsters y el cine negro (*Los 100 mejores películas policíacas y de gangsters de la historia del cine*, Cacitel, Madrid, 1996), que recoge diversas sinopsis de películas del género, con las respectivas consideraciones más relevantes, así como los carteles de cada filme. No obstante, los escritores advierten que sus comentarios obedecen a su propio criterio personal, apuntando desde sus primeras páginas otras preferencias y gustos de reputados historiadores del cine y de revistas especializadas. En cuanto a la introducción citada, se trata de las teorías del criminólogo alemán Hans Van Henting, considerado uno de los padres del estudio de la victimología en Derecho Penal.

a la crisis de valores, y a la delincuencia como única salida para desembocar a menudo en la cárcel, con la absoluta carencia de derechos en la política penitenciaria.

Al respecto, merece especial mención *Soy un fugitivo (I Am a Fugitive From a Chain Gang, 1933)* de Mervyn Le Roy. A lo que habría que sumar las citadas *Scarface, el terror del hampa (1932)*, que atesora un mensaje netamente moralizante al presentar al mundo del hampa como un mal social que debía ser erradicado; o *Hampa Dorada (El pequeño Cesar, 1931)* del mismo Mervyn Le Roy, la historia de un mafioso contrabandista y criminal.

Conviene recordar que paradójicamente sería el Código Hays de 1934¹²², la normativa que iba a velar por la dignificación de “los buenos” y por la denigración del gángster malísimo y criminal. Al tratarse de una convención moralista de ciertos potentados de Hollywood (a impulso de la ideología republicana), en realidad significaba una censura previa sobre determinadas formas de creación (detrás de la renuncia de Al Capone para actuar en *Scarface*, se escondía el veto de los censores de la oficina Hays).

No sin buenas dosis de cinismo, debido, los promotores del código Hays confiaban en que las películas podrían suponer una fuerza poderosa para la mejora de la humanidad. Tenían que ser historias edificantes para influir en los modos de vida de la sociedad, siempre desde un mensaje positivo a pesar de cualquier escabrosa historia

¹²² Llegados a este punto, resulta importante recordar el famoso Código Hays, que respondía oficialmente a un reglamento que desde 1934 estableció un férreo control del contenido cinematográfico, sobre todo en las producciones de Hollywood. Pero ya desde principios de los años veinte, se persiguió tenazmente aquellas prácticas que podían poner en peligro la moral pública desde la gran pantalla. El temor a “los rojos” (considérese el poder republicano durante la década), los escándalos entre las estrellas, que provocaron las quejas de asociaciones defensoras de las buenas costumbres, las nuevas modas demasiado frívolas para el tradicionalismo...eran factores que influían en la industria cinematográfica, resentida por los ataques de los sectores más puritanos. Fue entonces cuando se echó mano de William H. Hays, un congresista republicano y presbiteriano, quien en marzo de 1922 fundó la MPPDA, Motion Picture Producers and Distributors of America, que con el apoyo del presidente Harding se encargaría de “poner orden” no solo en cuestiones de ética, al depurar a los partícipes de los malos ejemplos, sino también en temas fiscales de aranceles, cuotas, contratos etc. El punto culminante de Hays llegó en 1934 con la fundación del Código, con la autocensura de los estudios con unas medidas muy restrictivas, referidas a temas sexuales, religiosos, de vestuario, de alcohol, etc, que bloquearon las iniciativas de muchos cineastas.

narrada. Toda una serie de rígidas instrucciones conformaban el cuerpo doctrinario de un código, que la Oficina Hays se cuidó de salvaguardarlo celosamente para el bien común¹²³.

En *Ángeles de caras sucias* (*Angels With Dirty Faces*, 1938), Michael Curtiz transforma las peripecias de un adolescente asiduo a los reformatorios en arrepentimiento ante un cura paternal... y ante el público espectador. La figura del noble protagonista guardián del orden, del policía defensor de la ley, lo encontramos en *Contra el Imperio del crimen* (*'G' Men* 1935) de William Keighley, que supone una concesión más que descarada al puritanismo institucional promulgado por los ultraconservadores promotores de Hollywood.

Y resulta fundamental apuntalar la idea de que al estar integrados en un sistema democrático, los valores políticos que se intentaban inculcar en la ciudadanía, mediante películas adecuadas, no eran otros que los promovidos por una ideología liberal de corte anglosajón, además de que se distanciaban en muchos aspectos de los de sus oponentes soviéticos. Así, de modo genérico, Pilar Amador expone:

“En los sistemas democráticos, el cine reproduce valores propios del liberalismo clásico y del Estado del bienestar, como el beneficio particular, la eficacia, la libertad, la igualdad de oportunidades, la iniciativa privada, las garantías del sistema individual, el sindicalismo, los partidos políticos, etc. y los mecanismos económicos de este sistema (empresa y libre mercado, oferta y demanda, planificación...) y es, igualmente, un medio eficaz para formar la *opinión pública*”¹²⁴.

¹²³ Véase TORREIRO, M. “La censura en Hollywood”. *Hollywood en silencio. Dirigido por*, nº 101 (1990), p. 42.

¹²⁴ AMADOR, P., “El cine en la mirada del historiador”, en CAMARERO, G. *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, p.25.

Por otro lado, es conveniente recoger brevemente la concepción política soviética que se estaba promulgando desde cine, puesto que posee rasgos muy similares con el modelo americano. Pese a que directores de la talla de Sergei M. Eisenstein o Vsevolod Pudovkin enfocaban sus trabajos a un arte más personal, sus películas debían glorificar el sistema, dignificar el trabajo y los nuevos métodos laborales, así como un nacionalismo a ultranza. Sus principios quedaron impregnados de los postulados del marxismo que el nuevo régimen decretó.

Algunas de las realizaciones más definitivas en el nuevo ideario revolucionario fueron *La Huelga* (*Stachka*, 1924), *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) y *Octubre* (*Oktyabr*, 1928), la trilogía más sobresaliente del cine soviético, de Eisenstein, a la que cabría añadir *El fin de San Petersburgo* de Pudovkin (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927).

De manera similar que en los regímenes totalitarios comunistas, los Estados democráticos se sirvieron del cine (como podemos comprobar con la aplicación adecuada de los géneros) para insuflar una admiración por modelos culturales que ensalzaran a su vez un orgullo nacional sin fisuras. Además, la iconicidad afín de los elementos humanos integrantes del sistema, estaba servida: desde la figura perfecta del héroe hasta la de líder político, desde la familia tradicional hasta la fraternidad entre unos colectivos, que también tiene en el caso occidental una valoración de toda iniciativa individual.

Desde esa equivalencia, Lawrence Levine aporta la visión de una escritora contemporánea que ha vislumbrado rasgos izquierdistas, en algunos guionistas y directores del Hollywood de los años treinta, en contraposición del conservadurismo prototípico norteamericano:

“Tanner was typical in seeing Hollywood as primarily escapist and in arguing that when politics did intrude upon this apolitical norm it was invariably the politics of the Far Left. If we have been taught to associate any color with the 1930s, it has been red: the Read Decade was filled with left-wing activity and filled as well with Republicans and businessmen- solid,

respectable burghers, who feared the specter of imminent communist takeover”¹²⁵.

“Para Tanner era típico ver a Hollywood primordialmente “escapista” y discutir que cuando los políticos introdujeron sus normas apolíticas, invariablemente eran las políticas de la extrema izquierda. Si nos han enseñado a asociar cualquier color con los años treinta, ese ha sido el rojo: la Década Roja fue completada con las actividades del ala izquierda y completada también con el Republicanismo y los hombres de negocios, sólidos y respetables burgueses, que tenían el fantasma de la toma de poder un inminente Comunismo”.

Del mismo modo, en ambas direcciones la ideología política se alentaba confundiéndose con la realidad misma: “Su capacidad para someterse a cualquier metamorfosis, su infinita maleabilidad le permiten ponerse la máscara de la inocencia de la neutralidad y del bien común”¹²⁶. A lo que habría que añadir que “su sentido varía dependiendo de la situación social, de la cultura del individuo, de la incidencia del momento. Una visión política del cine es, ante todo, una visión clara de la *contingencia* del sentido fílmico”¹²⁷.

Es más, Christian Zimmer, con la misma intención que Jarvie, abunda en el sentido político de la ideología que dirigían (todavía hoy) unos agentes inmersos en la industria, pero ajenos al mismo arte cinematográfico:

“En esas condiciones, ¿no nos veremos obligados a despreciar deliberadamente las películas mismas, y a los cineastas, para llegar a ciertas verdades concretas, y a escribir solamente la historia de quienes imprimen realmente al cine su orientación política, a saber: los bancos, los productores, los

¹²⁵ LEVINE, L.W.: “Washington’s Hollywood: Film Images of National Politics during the Great Depression”, *Prospects. An Annual of American Cultural Studies*. Vol. X. Cambridge University Press, 1986, p.170.

¹²⁶ ZIMMER, C., *Cine y Política*. Sígueme, Salamanca, 1976.

¹²⁷ IBÍDEM, p. 283.

distribuidores, las agencias de publicidad, los organismos oficiales, los grupos de presión?”¹²⁸.

Y sabemos que como sus contrarios, las bondades del sistema capitalista poseen unos fallos infranqueables que han condicionado la historia de los países, y que el mismo cine ha difundido, fallos que han ensombrecido la veracidad de los hechos. Incluso existe una corriente cinematográfica de pensamiento que atribuye a la sociedad capitalista una actuación perversa para enmascarar los conflictos de clase. Como subraya José Luis Sánchez Noriega¹²⁹, dicha ideología, que procede de Hegel y de la tradición marxista y llega hasta los años sesenta (la escuela *cahierista*), pone en cuestión el mismo arte cinematográfico al estar supeditado a la ideología burguesa, y califica al cine clásico norteamericano de conservador y hasta de reaccionario.

Aun sin dejar de cuestionar tales teorías, desde una mirada más detenida al séptimo arte en el primer tercio del siglo XX, Amador nos recuerda que,

“Ya desde la época del cine mudo, hay una utilización de los indios y los hispanos como elementos de oposición y obstáculo para el logro del sueño americano, en contraste con la imagen de los inmigrantes europeos a quienes Hollywood retrataba como ejemplos de de esfuerzos loables para alcanzar ese sueño”¹³⁰.

Una línea similar de crítica trabajaría el cine proletario surgido tras las crisis de octubre 1929, como acción frente a los mecanismos de propaganda de los años veinte y frente a la ausencia absoluta de noticias sobre la conflictividad social que los medios ocultaban. El documentalismo implicado en la lucha obrera se ajustaba como

¹²⁸ IBÍDEM, p. 307.

¹²⁹ Véase SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., “Tematizaciones y tratamientos en las representaciones fílmicas de los conflictos sociales”, en CAMARERO, G., *La mirada que habla: cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, p. 79.

¹³⁰ AMADOR, P., “El cine en la mirada del historiador”, en CAMARERO, G., *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, p. 26.

respuesta a la institucionalización del discurso cultural hegemónico. Y en su contra, un Hollywood que abogaba por un cine de raigambre y extensión meramente comerciales, de entretenimiento, protestaba por la ideología de aquel cine de tintes socialistas¹³¹.

También hay que constatar una revisión latente, a través del cine, de aquella época al parecer no tan dorada, que el intelectualismo progresista pretendió divulgar. En efecto, la Warner¹³², la compañía más proclive a ello, quiso exponer ciertos elementos realistas de la sociedad, e incluso negociar desde dentro del sistema la posibilidad de aportar producciones antifascistas, al margen de los documentalistas de izquierda que se atrincheraban fuera de las subvenciones estatales. Jack y Harry Warner, más liberados del rígido control del sistema de estudios (excepto en la segunda mitad de los años treinta, con la vigilante "Production Code"), intentaron incluir otras cuestiones de mayor calado social, como en *El enemigo público* (*The public enemy*, 1931) de William Wellman, la historia de un arrogante gangster traficante de alcohol.

En condiciones análogas de implicación social, un cine colaborador con la política surgida en la Gran Depresión, el *New Deal* de los años treinta, quiso establecer una dinámica de apoyo a las nuevas ideas liberales, con el fin de impulsar un espíritu

¹³¹ Véase RODRIGUEZ GRANELL, A., Tesis doctoral *Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico. El alcance de la modernidad y las formas de lo político desde la historia del arte al cine de los años treinta*. Dirigida por José Enrique Monterde, Universitat de Barcelona, 2006-2008, p. 506. Esta tesis abarca el extenso periodo histórico que va desde mediados del siglo XVIII hasta la contemporaneidad, y principalmente aborda las cuestiones culturales más apremiantes al albur de la Ilustración y de la Revolución Francesa, con el análisis de los postulados críticos de filósofos y corrientes de pensamiento. En cuanto al arte cinematográfico, Ana Rodríguez Granell recapitula y profundiza en aspectos nada desdeñables para un estudio científico de la diversidad de periodos y prácticas, en definitiva, para comprender la otra cara de una información cinematográfica sistematizada u oficializada que en términos generales han difundido la mayor parte de las investigaciones. Y todo, desde un pormenorizado y abundante trabajo de fuentes de diverso tipo, muchas de obras y escritores extranjeros.

¹³² RODDICK, N., *A new deal in entertainment: Warner Brothers in the 1930s*. British Film Institute, London, 1983.

positivo en la maltrecha sociedad de “poscrisis”, tal y como explica Giuliana Muscio¹³³. Por ello, muchas fueron las realizaciones respaldadas por el gobierno demócrata, que vio en el cine un soporte valiosísimo con el que forjar un esperanzador destino estadounidense, basado en historias de altruismo y solidaridad, mientras se iniciaba un ambicioso programa de reformas por todo el país.

Y es que, ante una arruinada Norteamérica que reclamaba soluciones en todos los sectores, sólo quedaba por promulgar una conciencia política y moral colectiva a través de una herramienta cultural muy apreciada por la ciudadanía, donde ésta se viese identificada y susceptible de personificar unos valores tan humanos como necesarios. El gobierno y la industria trabajarían al unísono para tal fin. Los liberales de entonces defendían la participación activa del Estado en la orientación de la economía y la igualdad social. Y Hollywood, donde campaban a sus anchas los magnates y los grandes productores preocupados por el mercado, no vio mal la tendencia a la socialización del nuevo discurso político, de tal forma que se adaptó de manera pragmática a los nuevos aires progresistas, “siempre y cuando, desde luego, estas concepciones no trastornasen el rédito”¹³⁴.

Algunas compañías, también afectadas por la falta de espectadores, vieron con buenos ojos las subvenciones estatales para producir películas ya no sólo desde cierta connivencia política, sino también para exponer sin tapujos algunas lacras sociales, al

¹³³ Véase MUSCIO, G., “El New Deal”, en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, pp. 15-20. A través de las primeras páginas de este manual, la historiadora ahonda en la hipótesis, aceptada por la gran mayoría de críticos, de que “existe una homología entre el cine clásico de Hollywood y el New Deal, sobre todo desde el punto de vista de su función ideológica, ya que ambos tratan de lograr la estabilización social y la articulación de un nuevo americanismo”. El desarrollo de las reformas del nuevo gobierno demócrata, que ha se han observado en la primera parte de este trabajo, coadyuvó a consolidar el *studio system*, modelo prototípico de funcionamiento de la industria cinematográfica norteamericana. Sin embargo, habría que señalar que el nuevo idilio estuvo sometido a momentos de tensión, por cuanto la nueva administración intentó controlar el monopolio que practicaba las grandes compañías en la competencia cinematográfica. Pero en síntesis, el New Deal implicó “una historia de mediación cultural, de recomposición del orden social debilitado por la Gran Depresión”.

¹³⁴ LACOLLA, E., *El cine en su época. Una historia política del filme*. Comunicarte, Córdoba (Argentina), 2008, p.164.

margen del desarrollo de otros géneros cinematográficos que se estaban consolidando con el sonoro. Así, al gangsterismo se sumaba la pobreza de la América profunda, la marginalidad de los suburbios, el contrabando, la indeseable corrupción, etc.

Por ejemplo, Florit resume así el sentido de *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*, 1941) de John Ford, cuya narración se remonta a los primeros años treinta:

“En *Las uvas de la ira* se defienden los supuestos políticos del New Deal, mostrando la sintonía existente entre la política de Roosevelt y una parte de la intelectualidad americana, concretamente los radicales de Hollywood, muchos de los cuales serán perseguidos como comunistas poco tiempo después. En este sentido, esta película no es sólo una reconstrucción histórica de la Depresión, sino que también es un alegato que nos dice mucho de la política del presidente y del aparato propagandístico utilizado para defenderla de sus enemigos conservadores. Es pues, a la vez, una clase de historia y una pieza histórica, un documento para escribir historia, en sí misma”¹³⁵.

John Ford fue otro fiel colaborador del nuevo brío político que hubo de tomar Estados Unidos en la Gran Depresión. Como creador de numerosos filmes ubicados en la variedad de géneros en boga, también mostró una inquietud latente por los difíciles momentos que atravesaba un Estados Unidos en declive, sobre todo en *El camino del tabaco* (*Tobacco road*, 1941) y en la emblemática *Las uvas de la ira* (1940).

Por otro lado, un género como la comedia americana del mismo periodo, se interesó por ahondar en la oportuna vía de evasión cultural que el cine significaba para el americano medio. “Así la comedia americana, adaptada al idealismo del *todo es posible* que impulsó la era Roosevelt, transmitía la ilusión necesaria para evadirse de la crisis del 29 y exportar al mundo el *American Way of Life*”¹³⁶. El humor se convertía

¹³⁵ FLORIT, J., “Prólogo” en CAPARRÓS, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ªed. 1997], pp. 11-12.

¹³⁶ CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla: cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, p. 5.

de esta manera en referencia ineludible para todo espectador inmerso en una situación de precariedad generalizada.

Y pese a los nuevos métodos del sonoro, todavía se mantenían producciones silentes del cine cómico, donde Chaplin presidía el panorama con películas como *Luces de ciudad (City lights)*, todavía en 1931, que fue capaz de mostrar magistralmente la depauperada vida de un vagabundo, una obra de corte humorístico, pero también social y melodramático.

Con todo, el director italoamericano Frank Capra iba a ser quien mejor manifestase en sus películas, plagadas de situaciones humorísticas, esa síntesis de los valores que, como comenta Augusto Torres¹³⁷, implicaba la política social de Roosevelt, por cuanto dirigió unas narraciones a modo de fábulas morales, que contenían unos modelos humanos para ejemplarizar las conductas a seguir. Dotadas de vitalidad y de comicidad, Capra presentaba unas historias sugerentes que simplificaban en demasía el bien y su contrario, el mal, de manera similar a los primeros westerns, si bien, desde la maestría de una creatividad artística pronto reconocida.

Se trataba de reflejar unas vidas que tenían en la cotidianeidad social estadounidense una base sólida e inspiradora, pero que en última instancia también poseía un claro matiz conformista como patriótico. Porque el inmigrante Capra había absorbido sobremanera el discurso oficial norteamericano, y creía firmemente en la democracia como sistema perfecto. Sin embargo, a pesar de la idealidad quizá exagerada que destilaban sus personajes, en aras de una nobleza de sentimientos y de emociones, en Capra se advierte para suerte de la Historia del Cine una intención de crítica sincera contra la perversión en sus diversas facetas.

Sus largometrajes más destacados fueron *Sucedió una noche (It Happened One Night, 1934)*, *El secreto de vivir (Mr. Deeds Goes to Town, 1936)*, o *Caballero sin espada*

¹³⁷ Véase TORRES, A., citado por CAPARRÓS, J.M., *100 Películas de Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ªed. 1997], p.282.

(*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939), con el apoyo inestimable de la “Columbia” y de unos actores en estado de gracia.

2.B.3.- El Cine como influencia social en los Estados Unidos de los años veinte.

Hemos visto cómo el cine se erigió en una actividad sociocultural de evasión para la sociedad mundial de las primeras décadas del siglo. Además de las iniciativas de intencionalidad plenamente artística, minoritarias, la mayor parte de las producciones iban dirigidas a divertir a un público deseoso de entretenimiento, de pasar una tarde seducido frente a la ficción que le brindaba la gran pantalla. Con la expansión del cine, cada vez eran más las realizaciones y las salas donde proyectar, se estaba asentando la idea generalizada entre las instituciones y la flamante industria de que resultaba un espectáculo, tan lúdico y rentable como necesario.

De sobra se ha aprehendido que el cine, casi sin quererlo, vino a resultar un antídoto idóneo, una vía de escape temporal ante las preocupaciones permanentes de quienes tenían que subsistir a diario tras la Primera Guerra Mundial. A la devastación de unos países aliados, incapaces de salir por sí solos de una tremenda crisis posbélica en muchos aspectos materiales, habría que añadir otra crisis paralela, esta vez de carácter psicológico, que padeció la inmensa totalidad de los europeos, aunque también los norteamericanos que participaron directa o indirectamente en el conflicto.

La impotencia del mundo capitalista, en especial el europeo, era latente, observando cómo se habían derrumbado muchos logros obtenidos de los sucesivos adelantos. Pero no era menos grave la inestabilidad emocional de la ciudadanía, prácticamente en estado de shock por las pérdidas humanas, o que había sufrido en sus carnes los enfrentamientos en mayor o menor medida y que ahora intentaba recuperarse. El cine se imponía como único elemento de ocio para unos espectadores desentendidos de cuestiones políticas.

También la historia del cine ha señalado la fortísima atracción que ejercía sobre un gran número de ciudadanos del viejo continente, un vasto país donde emprender

una vida plena de oportunidades. El riesgo existía en un territorio desconocido pero la prosperidad podía compensar la aventura. Y en una de ellas, unos avispados europeos aficionados a ese recién descubierto invento, iban a desarrollar junto a otros norteamericanos desde finales del siglo XIX y principios del siguiente lo que no tardaría en erigirse como “la más poderosa industria cultural, o del espectáculo si se prefiere, jamás conocida”¹³⁸, como reafirma M. Vidal Estevez.

Llegados a este punto resulta ahora necesario abordar la respuesta de la sociedad americana de los años veinte a esa expansiva producción. Ya comprobamos cómo el florecimiento económico de Estados Unidos dio como resultado un modelo social asentado en lo que se ha venido en llamar los “felices años veinte”, o los “roaring twenties”(los rugientes veinte)¹³⁹. Sabemos que la habilidad de grandes políticos, empresarios y banqueros, no exenta de contradicciones y sombras, promovió un auge cortoplacista de las finanzas que redundaba en la fluidez del dinero entre la ciudadanía, favorecida también por el bajo desempleo en el país. Ya se ha comentado la disponibilidad fácil para el consumo de diversidad de productos, así como para el divertimento en espectáculos de masas, como las nuevas corrientes musicales (jazz, charleston, blues), los deportes, el teatro, y por supuesto, el cine.

¹³⁸ VIDAL, M., “Aportaciones europeas al cine americano”, en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p. 294.

¹³⁹ La noción de los “Los felices años veinte” alude a un momento histórico que podría constituirse en el preámbulo de una modernidad cultural en Occidente, pero sobre todo en Estados Unidos. Son varios los parámetros que formarían parte de una suerte de “revolución” en la década. Impulsada por el boom económico de Norteamérica tras la Gran Guerra, la sociedad asistiría a un enorme número de cambios en la forma de vivir como nunca antes había experimentado. Por otro lado, los “roaring twenties”, de similar significación, implican una brusca modificación en las costumbres, que afectaron a las nuevas modas en el vestir, en la cada vez mayor liberación de la mujer en materia sexual y laboral, en la progresiva independencia del ciudadano para movilizarse y decantarse por los nuevos gustos musicales y otra serie de espectáculos de masas. En definitiva, un dinamismo inusitado envolvía a las nuevas generaciones, que tenían la posibilidad de dirigir sus propias vidas lejos de rancios patrones de comportamiento social.



Un grupo de Jazz en los años veinte

Ahondando en la distracción que suponía contemplar una ficción cinematográfica, hay que insistir en la idea de que ese divertimento también significaba, aun en su periodo silente, el más potente y preciado motor del cambio social junto a otro medio primordial de comunicación como la radio. La transformación radical que experimentó Estados Unidos se asentaría, pues, en dos pilares: en el mayor invento capaz de ofrecer una información actualizada además de música, aboliendo distancias, y en un espectáculo que se servía de la imagen en movimiento para imponer conductas sociales.

Como dice Jarvie:

“Este medio, aparentemente tan difícil de comprender, fue en su momento la tercera entre las mayores industrias de Norteamérica. Es el principal vehículo para la difusión de su cultura nacional. Aparte del trabajo de investigación antropológica sobre el terreno, yo no conozco nada comparable para meterse en la piel de otra sociedad como visionar películas hechas para su mercado local. Puede decirse con certeza que dichas películas han sido hechas para el «público masa» y que son vistas por él”¹⁴⁰.

Se puede afirmar sin duda que el carácter de la renacida sociedad estadounidense quedaba ampliamente representado a través de las películas. Se trataba de un fenómeno que pronto advirtieron los pioneros del cinematógrafo, cuyas realizaciones magnificaban las excelencias de la sociedad norteamericana, que pronto se identificará con los héroes y heroínas protagonistas de dichas películas. El ambiente regenerador del país, luego de un principio de siglo balbuciente y de la liberación de costumbres tras la guerra, era aprovechado para llevarlo a la pantalla.

Había que elaborar narraciones que colmaran las expectativas de un público cada vez más masivo. A menudo se minusvaloraba el criterio estético para ofrecer un producto que halagara los sentidos del espectador, que lo sedujera durante unas horas. “Los estudios proporcionaban oportunamente un universo ficticio pero reconocible por los espectadores. Un complejo programa de formas narrativas codificadas, fácilmente asimilables para atrapar el interés del cliente”¹⁴¹. Se recurría a las fórmulas de la literatura popular del siglo anterior, donde la familiaridad del receptor con los seriales e historias de ámbito cercano constituía el hecho cultural.

¹⁴⁰ JARVIE, I.C., *Sociología del cine*. Guadarrama, Madrid, 1974, p. 45.

¹⁴¹ SANTOS, A., “Hollywood: la consolidación de los estudios”, en AA.VV., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p. 21.

Igualmente, el joven arte cinematográfico, al encontrarse directamente vinculado a la realidad de masas de las primeras décadas del siglo XX ¹⁴², no hacía sino reafirmar insistentemente con las películas un renovado orden sociológico (tal y como se ha esbozado más arriba: el nuevo corpus de comportamiento social). La posibilidad de poseer un vehículo de representación donde exponer gustos y hábitos modernos, es más, la catarsis que se produjo al instaurarse en catalizador sociocultural de referencia, convirtieron al séptimo arte en un fenómeno inexcusable.

Hemos de tener en cuenta la importancia de unas imágenes susceptibles de convertirse en unos símbolos que por su poder de seducción, consciente o inconsciente, superan a la misma Historia. Y es que ésta, se inscribe a través de unas fuentes imprescindibles, entre ellas el cine, que pueden llegar a mitificar los hechos realmente ocurridos, de manera que su representación quede ya no sólo idealizada, sino asimilada por la memoria colectiva.

Por tanto, las necesidades y los sueños de la sociedad norteamericana quedaban largamente depositados en el flamante cinematógrafo ¹⁴³. En las ficciones se producía una fusión entre ese mundo concreto, delimitado, que a menudo hacía mención a la vida diaria y el mundo de la fantasía recurrente donde radica la evasión, máxime tras la consolidación de Hollywood y todo lo que conllevaba. La industria se asentaba en unos estudios hábiles y un sistema de estrellas que pronto condicionaron el imaginario colectivo. El influjo del cine era tan grande que se extendía a la propia cotidianeidad del espectador el *modus vivendi* actoral, cultivado con fruición.

“No podemos olvidar que toda esta faceta, puesta en relación con los engranajes del mundo industrial cinematográfico, ha dado origen a una de las situaciones psicosociales más peculiares de nuestra época, como el *star-system* en todos sus aspectos y variables, y en la cual los

¹⁴² Véase LACOLLA, E., *El cine en su época: una historia política del filme*. Comunicarte, Córdoba (Argentina) 2008, p.164.

¹⁴³ Véase VILLEGAS, M., *El cine en la sociedad de masas*. Alfaguara, Madrid, 1966, pp.151-152.

espectadores llegan a vivir los problemas de la estrella con tal fuerza que podría hablarse de una transmisión de personalidad, a la vez que vemos aflorar sentimientos elementales que se encontraban ocultos”¹⁴⁴.

De esta manera, los códigos estéticos personalizados en las “stars” eran emulados con contumacia. Los nuevos vestidos, peinados y abalorios, así como costumbres y ritos sociales, quedaban plasmados “oficialmente” en unos personajes a imitar sobremanera en los “felices veinte”. Por tanto, ese mundo de fantasía, elegancia e ilusión de la narración, que llegaba a desbordar el tiempo de proyección, se situaba en una ciudadanía que no dejó de anhelarlo incluso durante los años duros de la Gran Depresión.

Por otro lado, se desprendía un mensaje ético de primer orden en la mayor parte de las realizaciones. La voluntad de los responsables del film iba encaminada a ensalzar una serie de valores imprescindibles que debían regir el destino moral de la joven Norteamérica en la línea que apuntaba Gispert: un “American Dream” como máximo exponente. Así, la historiadora Coro Rubio sintetiza en un reciente manual sobre la historia de Estados Unidos a través del cine dichas premisas:

“Eran aspectos tales como el referente identitario de la igualdad, pilar fundamental del Credo americano; o como el valor del individuo frente a la masa, garantía de la idea de la libertad sobre la que los Padres Fundadores edificaron la República; o como el valor otorgado a su sistema político, la democracia, en tanto sagrado legado que todo ciudadano tiene la responsabilidad de mantener vivo y proteger frente a la amenaza de la corrupción; o como la fuerza de los valores conservadores de la cultura blanca anglosajona y de los temores nativistas; o como la idea de la superioridad de la civilización americana; o el *American Dream*, la idea e imagen

¹⁴⁴ HUESO, A.L., *El cine y el siglo XX*. Ariel, Barcelona, 1998, p.35.

de América como tierra de oportunidades, país de acogida en el que cualquier persona puede labrar su fortuna...”¹⁴⁵.

Recordemos esa “ética, primitivismo, mitología y destino” a que aludía la primera etapa del western. He ahí varios ingredientes imprescindibles en la configuración de un género reconvertido en ideología misma, que impregnó la mentalidad colectiva de la sociedad de las primeras décadas del siglo XX. También hemos observado cómo el resto de géneros actuaban como mecanismos seductores para que el espectador degustase unas obras con características definidas, comprensibles.

Y todo desde el prisma del “final feliz”, que la inmensa mayoría de los productores trataron con avidez. Porque no sólo había que reflejar un desencadenamiento de los hechos agradable, capaz de aplacar las conciencias de los espectadores, o de servir de válvula de escape satisfactoria ante la mediocridad y las angustias cotidianas, a modo de “velo mistificador que oculta la realidad”¹⁴⁶, sino que también el interés económico primaba en tanto que ofrecer unas ficciones rentables, de donde extraer unos beneficios tras las visitas masivas de un público al que había que agradar y seducir para que repitiese su asistencia.

También se instalaba así una especie de conformismo en la sociedad feliz de la década, que no entraba en reflexiones profundas, fenómeno extensamente debatido por historiadores y críticos acerca de la conveniencia del propio carácter “made in USA” del cine, asentado en demasía en finales convencionales, con frecuencia alejados de la realidad.

¹⁴⁵ RUBIO, C. (ed.), *La Historia a través del Cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 2010, p.13.

¹⁴⁶ GUBERN, R., *Historia del Cine*, Vol. 1. Lumen, Barcelona, 1989 [1ª ed.1971], p.120.

2.C. COMPAÑÍAS, CINEASTAS Y OBRAS

La importancia de una base económica para poder contemplar toda realización cinematográfica radica en el papel trascendental jugado por las compañías. Una vez remontados los primeros años de experimentación, de entretenimiento y de iniciativas independientes, el mundo del cine pasaría pronto a una fase de auténtica vocación empresarial (con enormes beneficios), como sabemos, así como de gran creatividad artística en muchas ocasiones.

Los años veinte suponen la consolidación del cinematógrafo a escala mundial, aunque el resultado fuese muy desigual en el mundo capitalista, además de la particularidad del socialista. Años antes, en Estados Unidos, se asistió a la abierta intencionalidad por conquistar el monopolio de la industria del cine, por un número reducido de empresas establecidas en la costa este, con la poderosa Edison Manufacturing Company a la cabeza. Pero a partir de 1907 serían las compañías de la costa oeste, asentadas en Hollywood, las que lograría unos frutos inimaginables¹⁴⁷.

Y la influencia de Norteamérica en Europa se dejó sentir sobremanera, como no podía ser menos, debido a que la industria cinematográfica del viejo continente se vio reciamente dañada por las consecuencias de la Gran Guerra, a nivel económico y

¹⁴⁷ Véase SANTOS, A., "Hollywood, la consolidación de los estudios", en AA.VV., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997. pp. 15 a 70. Dicho capítulo expone el periplo detallado de la industria cinematográfica norteamericana, desde sus inicios a su consolidación y expansión con Hollywood como tierra prometida del cine, y su influencia en Europa. Como reza el prólogo de dicho volumen, escrito por Santos Zunzunegui, "Son años de institucionalización del cine como práctica artística respetada y respetable; y las producciones norteamericanas son las que cuentan con el mayor respaldo industrial y una mayor capacidad de circulación; se abastecen unas demandas que no sólo controlan dichos estudios en calidad de productores de films, sino en tanto que propietarios de las salas de exhibición. Se origina una especie de círculo vicioso de difícil ruptura". En consonancia con esto, Antonio Santos abordará la pormenorización de los aspectos que determinaron el desarrollo de dichas compañías, acaparadoras de todo el proceso cinematográfico. Su trabajo se centrará por tanto, en el análisis de la evolución de los estudios hollywoodienses y europeos, así como en el detalle de algunos datos esenciales de cifras, películas y nombres propios que contribuyeron a ello.

técnico, y a que la aceptación del producto “made in USA” fue abrumador en todos los países.

2.C.1. La influencia estadounidense en Europa

El papel jugado por las principales potencias en el cine de los años veinte viene marcado por unos factores eminentemente apegados al devenir histórico. A pesar del triunfo de las corrientes de vanguardia europeas en el mundo del arte, el cine no pudo seguir la misma senda productiva.

No obstante, la lenta recuperación permitió alumbrar algunos cineastas y obras de gran valía, aun lastradas las potencias para costear con ayudas públicas cualquier trabajo. Se ha de recordar, pues, la situación en el viejo continente, que se vería copado por el espíritu emprendedor norteamericano. La comúnmente aceptada “intencionalidad artística” europea, centrada a menudo en lo autoral, pronto se doblegaría a las posibilidades de negocio, sobre todo si intervenían manos privadas. Observemos la trayectoria de los países más importantes a grandes rasgos, influenciados por Estados Unidos.

Francia era el país donde sólo se podía patrocinar con relativa fuerza cualquier realización cinematográfica. Los presupuestos eran muy bajos, nada comparables a películas contemporáneas de Estados Unidos o de Rusia. Progresivamente Hollywood se estaba adueñando de los desprotegidos mercados franceses tras la guerra, y con la promoción del sonoro a finales de la década importantes inversiones norteamericanas se dejaron sentir en el país para participar a modo de coproducciones. Pero la superioridad estadounidense resultó evidente, imponiendo la obligación de contratar por lotes de largometrajes “made in U.S.A.” por todo el territorio francés, además, la falta de adaptación de los estudios a las nuevas técnicas sonoras favoreció la colonización extranjera, que explotó masivamente el doblaje.

En efecto, las compañías emergentes de ultramar no dejaban de establecer delegaciones. Desde la Metro, que ayudó al prestigioso cineasta Rex Ingram, que se

apropió de unos estudios de Niza para alquilarlos, a la Paramount, que absorbió la infraestructura de la francesa Gaumont, en Joinville-le-Point, y favoreció el trabajo de cineastas del país, como Gance o Calvancanti. Como explica el profesor Antonio Santos, de la defensa de la creación nacional se pasaría a una inevitable sumisión al amigo americano.

“Por primera vez en su historia, Francia se hallaba en deuda financiera con un país no europeo. Se entiende que los Estados Unidos, tras su victoriosa participación en la Guerra, estaba invadiendo política y económicamente el país, y también su cultura. ...Ya en 1922 se favoreció la constitución del grupo *Action Française*, que pretendía defender su cine y su legado cultural ante las presiones del invasor.... Con ánimo de estimular la producción y de restringir el acceso al cine americano fue propuesto una *Régime de Protection*, que imponía una cuota de pantalla: una película francesa por cada cuatro extranjeras. El contraataque no se hizo esperar: Will Hays deploró lo que consideraba una aberración contra el libre comercio, y por su parte la Motion Pictures Producers and Distributors of America amenazó con boicotear el acceso de películas, lo que despertó la alarma entre los distribuidores y exhibidores de la República”¹⁴⁸.

Es más, tras entrevistarse Hays con el ministro Herriot a finales de 1928, éste se vio obligado a claudicar, para beneficio de Estados Unidos. Los contactos diplomáticos entre ambos países dieron como resultado que la cifra variara ostensiblemente: a la exportación de siete películas estadounidenses se contrataría una francesa, a exhibir en cualquier lugar del mundo, siempre al gusto del responsable comercial.

Muy al contrario, en Alemania se había gozado de un gran ambiente propicio para liderar el séptimo arte en Europa, incluso en tiempos de guerra. Un objetivo principal era patrocinar todo trabajo cinematográfico nacional capaz de competir con

¹⁴⁸ SANTOS, A., “Burujas francesas”, en AA.VV., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.120.

los del enemigo, pues no dejaba de ser una paradoja que obras norteamericanas, inglesas y francesas ocuparan durante los primeros años de la contienda las salas del país germano, mientras sus tropas guerreaban en el campo de batalla europeo. De esta manera, la UFA se preocupó de establecer extensos estudios, redes de distribución propias, un conjunto organizado de salas por todo el país y una jerarquía bien estructurada que permitían a Alemania contener a la cada vez más hegemónica industria estadounidense, a la que incluso influenciaron con el estilismo de sus trabajos y con su creatividad estética.

Ya en los veinte, la industria cinematográfica supuso un negocio muy beneficioso en Alemania, sobre todo atendiendo a la afición tan extendida de la ciudadanía. Si en 1921 se proyectaron 646 películas alemanas, cortos y largometrajes, frente a las 136 estadounidenses, todavía en el periodo 1926-1928 la producción alemana dominaba el 42% de la exhibición total frente al 39% norteamericana¹⁴⁹.

Por otro lado, hay que reseñar que muchos técnicos y cineastas viajaron a Estados Unidos logrando un doble objetivo: aprender las tácticas empresariales hollywodienses, modo de organización vertical y de producción, y contribuir con aportaciones artísticas alemanas. Con todo, no debemos olvidar que como país derrotado, se podría intuir que Alemania fue el primero en entrar en crisis generalizada. Y aunque el cine norteamericano no lograra hacerse netamente con el dominio productivo como en otros países, de manera paulatina el capital de las grandes compañías entraba a formar parte del mercado alemán a través de acuerdos con empresas medianas y locales. Al respecto, valórese la observación de Sigfried Kracauer:

“A fin de contener el alud norteamericano, el gobierno decretó que por cada film extranjero que se presentara debía producirse uno alemán. Pero este decreto tuvo una consecuencia muy inesperada: dio origen a la difundida especie de los *filmes de cuota* (kontingentsfilme), y muchos fueron los

¹⁴⁹ Véase SANTOS, A., “El cerco de Alemania”, en AA.VV., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.110.

que jamás se difundieron, siendo su única razón de existencia el logro de un certificado que autorizaba a su titular a importar una película extranjera. En los cafés donde solían reunirse los agentes del negocio cinematográfico, estos certificados se traficaban como acciones. Claro está que los norteamericanos tenían interés vital por obtener tantos certificados como pudieran, por lo tanto, se dieron a producir sus propios *filmes de cuota* en Alemania, y además, financiaron o adquirieron una buena cantidad de compañías filmadoras alemanas”¹⁵⁰.

Otras formas de explotación vendrían por la mera absorción empresarial; ejemplos de ello eran la filial alemana de William Fox, la Deutsche Fox, que en 1926 daba sus primeros pasos adquiriendo los derechos para utilizar la patente del sonido, o la Deutsche Universal en 1928, fruto de la compra de la productora local Matador Film por un adinerado empresario alemán emigrado a Estados Unidos: Carl Laemmle.

Incluso la misma UFA llegaría a importantes convenios de colaboración con la Metro-Godlwyn-Mayer y la Paramount. Por el Acuerdo Parafumet de 1925, la principal compañía alemana antes reacia a la “vulgaridad” norteamericana, tuvo que aceptar un préstamo de ambas compañías (luego de la negativa del Deutsche Bank), por valor de 17 millones de marcos para pagar las costosas superproducciones que habían colocado a la UFA en una delicada situación financiera. Por dicho acuerdo, “verdaderamente draconiano”¹⁵¹, se facilitaba la importación de 40 películas americanas al año, frente a 10 alemanas. Y a ello habría que sumar un nuevo pacto anual de la UFA con la Universal para distribuir otras diez películas.

En cuanto al Reino Unido, fue el país europeo donde la colonización cinematográfica norteamericana resultó más abrumadora. A la parquedad creativa

¹⁵⁰ KRACAUER, S., *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, 1947. Última edición española: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 2001, p.129.

¹⁵¹ SANTOS, A., “El cerco de Alemania”, en AA.VV., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.115.

inglesa habría que sumar el estrecho vínculo político y económico durante largo tiempo con Estados Unidos. Por ello, la instalación de las principales compañías del pariente anglosajón obtuvo el resultado de una cooperación sin precedentes a nivel técnico y artístico, que se traduciría desde el primer momento en una auténtica subordinación.

Equipos y técnicos procedentes de América, contratación por amplios lotes de largometrajes, compromiso de contratación para toda la temporada, rodaje de películas norteamericanas en suelo británico... éstas y otras premisas resultaban fundamentales para resignación del Reino Unido. La debilidad del mercado cinematográfico británico tras la guerra impedía consolidar unas estructuras capaces de promover la producción nacional. La crisis de los años veinte, inexistente en Estados Unidos, se dejaba sentir en las iniciativas europeas, y Gran Bretaña, como país duramente golpeado material y económicamente, tuvo muchas dificultades para levantar un séptimo arte con personalidad propia.

El caso de la London Film Company derivó en una evidente primera influencia mutua, pero más paradigmático respecto al control americano fue el de la Gaumont British, comprada con el capital de William Fox a mediados de los veinte. Por su parte, la Paramount construyó en Londres los cines Plaza y Carlton y la Metro hizo lo propio con el Teatro Empire. A destacar la exitosa carrera de la Warner Bros. a partir de octubre de 1928 con la considerada como primera realización sonora del cine, *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), que supuso un total dominio norteamericano dado que las salas británicas no disponían de medios de reproducción.

Y si en los años de transición al sonoro se expuso la versión muda, más tarde el monopolio de Hollywood en éste y en otros largometrajes resultó una práctica habitual. Tal era la seguridad en la proyección de películas americanas que la cuota de producciones llegó al 95% anual a finales de la década en todo el Reino Unido, incluidas las naciones externas a las islas británicas. La quiebra de compañías autóctonas como la London Film Company reflejaba la precaria situación generalizada del cine británico.

Georges Sadoul sintetiza certeramente el papel del Reino Unido en los años veinte y su relación con Estados Unidos:

“El cine inglés había caído tan bajo que sus defensores debieron limitarse a reivindicar la obligación legal, para las salas, de proyectar *un solo programa británico por año*. El Parlamento y la industria acabaron por conmovirse, observando como el impulso británico fue a estrellarse contra el muro del *block booking*, o límite de producción impuesto por la producción norteamericana. Algunos films ingleses hubieron de esperar tanto tiempo para encontrar sitio en las pantallas monopolizadas por el extranjero que el público se burlaba de los vestidos de las actrices, pasados de moda. En 1924 Inglaterra no produjo más que 34 films; en 1925 el número bajó a 23, y esos films, hechos sin medios ni talento, copiaban bien que mal los éxitos extranjeros”¹⁵².

Hay que constatar que los productos americanos eran muy aceptados por la ciudadanía inglesa. Las más de 3.000 salas en suelo británico durante la década recaudaban más de 30 millones de libras esterlinas, lo que era muy bien visto por las instituciones, y tanto distribuidores como políticos favorecían la exhibición de films estadounidenses. Además, el Ministerio de Cultura se veía incapaz de paliar el sistema de contratación por lotes con Norteamérica, pues entre otros asuntos, podría levantar el enfado de los espectadores complacientes. Al respecto, Antonio Santos recoge ciertas frases llamativas que la escritora británica Victoria de Grazia cita en un artículo titulado *Americanism for export* de la revista *Wedge* en 1989, frases a su vez recogidas de un periodista contemporáneo: “Los espectadores británicos piensan en América; sueñan con América. Tenemos varios millones de personas, principalmente mujeres, que son virtuales ciudadanos americanos”¹⁵³.

¹⁵² SADOUL, G.: *Historia del Cine Mundial*. Siglo XXI, México-España, 1991, [1ªed.1972], p.286.

¹⁵³ GRAZIA, V., citada por SANTOS, A., en “Gran Bretaña: la metrópoli colonizada”, VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.103.

Y pese a las protestas airadas del sector intelectual inglés, referidas a la limitación nacional de la producción y a la publicidad encubierta de los largometrajes hollywoodienses que podía dañar los valores patrióticos, poco se podía hacer. Primaban los intereses comerciales, además de que no importaba que apenas llegaran poquísimas películas inglesas a suelo americano.

El contexto propio de la U.R.S.S se mantuvo entre la vanguardia y el realismo socialista. El hecho de que la nueva etapa política que se forjaba tras el derrocamiento de un rancio régimen, comenzara en un extensísimo país sumido en un fuerte contexto de desigualdad social y de retraso económico, no fue óbice para que la cultura se mimara y se potenciara aun para los propios intereses institucionales. Sin embargo, un claro sesgo de intencionalidad artística también era admitido, además de que también hubo relaciones con Estados Unidos.

Así, la maestría cinematográfica de Eisenstein pronto quedó patente y ya desde sus principios mostró un vivo interés por el cine de Griffith, por su concepción espectacular del séptimo arte. Creó una gran escuela en su país, fue muy requerido por las autoridades, y con *El Acorazado Potemkin* llegaría a la cumbre de su excelencia con su “estética novedosa, el héroe colectivo, la inserción del arte futurista y del cubismo en la composición de escenas, los actores desconocidos..., junto a ese tono de epopeya popular, de canto épico, a modo de ópera revolucionaria”¹⁵⁴. Fue la puerta que le abrió al cine internacional, incluso llegó a visitar Hollywood para trabajar en la Paramount, como ha estudiado González Requena¹⁵⁵.

En Italia se asistía a una parálisis cinematográfica interna. El fin de la Gran Guerra trajo como consecuencia el final de una época de esplendor en el cine italiano. Los divos y las producciones de relumbré de los años diez terminaron en pos de unas necesidades perentorias de reconstrucción nacional. La única solución para la industria

¹⁵⁴ CAPARRÓS, J. M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], p. 39.

¹⁵⁵ Véase GONZÁLEZ REQUENA, J., *S.M. Eisenstein*. Catedra, Madrid, 2006 (1ª ed. 1992).

cinematográfica italiana era la reagrupación de las pequeñas y medianas productoras, como así ocurrió en 1919 con la creación de la UCI, o Unione Cinematográfica Italiana.

Pero dos fueron los motivos fundamentales por los que fracasó la intentona italiana de labrarse un camino individual durante la década: el hartazgo del público ante aquellas películas históricas artificiosas y la competencia inevitable de Alemania y de Estados Unidos con sus innovadoras técnicas y temáticas. Así las cosas, muy pronto, en 1923, la UCI se declaró en bancarrota y la producción nacional se resintió alarmantemente con apenas unas decenas de largometrajes años después.

Una vez hubo desembarcado la industria norteamericana, la rápida colonización cinematográfica “made in Hollywood” resultó una práctica contundente, llegando a conquistar casi la totalidad de las salas italianas al comenzar la década de los treinta. Incluso las compañías del otro lado del Atlántico que avasallaban con sus iniciativas en terreno italiano, no tuvieron empacho en ocupar los estudios merced al estancamiento interior. Así, la teórica coproducción del primer *Ben Hur* (1924), con técnicos del país y con medios y recursos de la Goldwyn Pictures Corporation, supuso en realidad el colapso de la industria, ya que la película fue rehecha en Estados Unidos.

En el caso español, los primeros años de la existencia del cine en España vinieron determinados por las importaciones europeas por las salas nacionales. Las empresas francesas e italianas, fundamentalmente, abastecían a través de sus operadores nuestro consumo cinematográfico, incluso desde el rodaje en el propio suelo español. Tras el gran conflicto bélico mundial de principios del S.XX, Estados Unidos también tomó posición de ventaja en nuestro país, sumido en una constante inestabilidad política.

Con todo, el advenimiento del régimen dictatorial de Primo de Rivera intentó sacar a la industria cinematográfica nacional de la recesión. El Directorio Civil se preocupó, a pesar de la colonización norteamericana, de proteger el producto patrio con la colaboración de empresarios madrileños adeptos al régimen: de 5 largometrajes producidos en 1925 se llegó a 38 en 1928.

Cabe comentar que se impuso una normativa fiscal con el fin de gravar el cine extranjero, y las compañías tuvieron que satisfacer unos impuestos directos más altos por importar las realizaciones del exterior. Ahora bien, las medidas iban encaminadas a defender el déficit de la balanza comercial en materia cinematográfica, no para crear una industria per se de producción española¹⁵⁶. También las directrices de la Dictadura se interesaron por difundir los valores españoles establecidos con una política de signo nacionalista, mediante la promoción de realizaciones con la suficiente protección estatal.

Por su parte, la Unión Artística Cinematográfica Española fundada en 1928 por los profesionales del cine y los productores llegó a entregar al gobierno una serie de directrices para defender la cuota nacional de pantalla. Con el considerado primer largometraje sonoro estrenado en España, *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) de Francisco Elías¹⁵⁷, se demostró que las compañías extranjeras llevaban a cabo una competencia desleal, por cuanto comercializaban sus películas a precios más bajos, y se hacía peligrar la producción española. A pesar de los conocimientos del director onubense, la capacidad técnica para su trabajo no fue lo suficientemente adaptada ni considerada, por lo que tuvo menos capacidad de exhibición en las salas.

Además, las conclusiones del Congreso Español de Cinematografía de Madrid en octubre de 1928 instaban a reforzar la protección de la industria nacional mediante un proyecto de ley, a lo que el Ministerio fue muy receptivo. Pero sería con la llegada del sonoro cuando a finales de la Dictadura y durante el gobierno Berenguer se convocó otro congreso de toda la industria hispanohablante, con España a la cabeza, con el fin no sólo de liberarse del dominio estadounidense, sino también de fomentar el idioma y dar a conocer el carácter cultural y moral hispanoamericano. Emeterio Díez recoge algunas premisas:

¹⁵⁶ Véase DÍEZ PUERTAS, E., *Historia Social del Cine en España*. Fundamentos, Madrid, 2003, p.61.

¹⁵⁷ Véase SANCHEZ OLIVEIRA, E., *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1877)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

“En cualquier pueblo de España o de las Repúblicas americanas se ha hecho popular el Broadway, los ranchos del Far West y las bodas protestantes. Se desconoce, en cambio, la Castellana madrileña o la Avenida de Mayo bonaerense, el cortijo andaluz y el rito matrimonial respectivo. La fama de Tom Mix ha eclipsado la de Hernán Cortés, y Douglas Fairbanks es más popular que el Cid Campeador. Pero la influencia del cine mudo ha sido decisivamente subrayada por la innovación del film parlante. Se pretende que la lengua inglesa sea hablada por todos: la sajonización de los pueblos. Hispanoamérica, la raza de Cervantes, Bolívar y San Martín, tiene imprescindible necesidad de resistir esa fuerza arrolladora, de no dejarse morir invadida por el protestantismo, el desenfreno imperialista y las leyes puritanas del país de los rascacielos”¹⁵⁸.

Pero también la llegada del sonoro daría al traste poco después a las iniciativas de fomento y protección, al carecer de medios técnicos adecuados y de inversiones importantes para una auténtica readaptación, todo lo cual paralizaría la producción de realizaciones nacionales, máxime con la eclosión de la crisis económica y la llegada de la Segunda República. En conclusión, pese al afán interno por relanzar una industria propia y a las iniciativas adoptadas, la realidad de los años veinte se caracterizó por una infraestructura débil y poco eficaz frente a las gigantes compañías norteamericanas.

2.C.2. Compañías y cineastas de Estados Unidos.

Resulta imperiosa la necesidad de analizar con mayor rigor la situación del cine de los años veinte en Estados Unidos, que obedece a algunos motivos de gran trascendencia. Si por un lado hay que destacar la ingente capacidad de producir realizaciones propias, gracias a la colaboración al unísono de las partes que apostaron por ello, por otro, resulta prescriptivo subrayar la positiva etapa económica que experimentaba el país para que se produjera aquel fenómeno. Observemos el

¹⁵⁸ IBÍDEM p.64

mensaje triunfalista del presidente Hoover ante el Congreso en diciembre de 1928, rescatado por Hobsbawm, de gran relevancia:

“Nunca el Congreso de los Estados Unidos al analizar el estado de la Unión, se ha encontrado con una perspectiva más placentera que la que existe en este momento. La riqueza que han creado nuestras empresas y que ha ahorrado nuestra economía, ha sido distribuida ampliamente entre nuestra población y ha salido del país en una corriente constante para servir a la actividad benéfica y económica de todo el mundo... El aumento de la producción ha permitido atender una demanda creciente en el interior y un comercio más activo en el exterior. El país puede contemplar el presente con satisfacción y mirar hacia el futuro con optimismo”¹⁵⁹.

La ausencia de competencia internacional, la disponibilidad descomunal de recursos, la casi inexistencia de desperfectos propios por la contienda bélica, o el papel de acreedor principal hacia el viejo continente, fueron factores de primera magnitud que incidieron en el liderazgo creciente de Norteamérica en el sistema capitalista mundial, un liderazgo afianzado sobremanera en las primeras décadas del siglo XX en cualquier actividad, y por supuesto, en el sector cinematográfico presidido por Hollywood. Además, su tremenda influencia cinematográfica se tradujo en una preeminencia que aún perdura en nuestros días, como todos sabemos.

En los años que siguieron a la Gran Guerra se eliminaron de las 20.000 salas de Estados Unidos casi todos los films extranjeros, y en el resto del mundo, como hemos comprobado, a veces los norteamericanos ocupaban del 60 al 90% de los programas. La industria cinematográfica, gracias a más de 1.500 millones de dólares invertidos,

¹⁵⁹ HOOVER, C., citado por HOBBSAWM, E. J., en *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Crítica, Barcelona, 1995, p. 92.

era comparable a las mayores industrias norteamericanas, como el sector del automóvil, del acero, del petróleo u otros¹⁶⁰.

En definitiva, como ya se indicó en el primer apartado, el resultado de las iniciativas de aquellas alianzas entre el poder político, el financiero y el empresarial, fue una formidable rentabilidad económica, que derivaba de la capacidad de materializar inversiones grandiosas en diversas infraestructuras y sectores, y que también iba a repercutir en el encumbramiento de una nueva industria, esta vez considerada de ocio, que ya apuntaba buenas maneras desde finales del siglo XIX. Y el soporte para ello lo constituían las compañías cinematográficas, muy involucradas en las relaciones mercantiles.

Es más, los rápidos beneficios obtenidos de la industria del cine fueron claramente susceptibles de reinvertirse en operaciones bursátiles y financieras cuando no en otras realizaciones, algunas costosísimas, en los años previos a octubre de 1929. Junto a las ganancias enormes, también eran ingentes los gastos que se derivaban, para lo cual los sellos productores buscaban sostén crediticio en Wall Street. El mundo de la alta finanza sabía muy bien sacar provecho del abastecimiento a las compañías, incluso gradualmente se confundió con ellas, y muchas emitieron acciones para cotizar en la Bolsa, de tal manera que las fusiones para producir y para distribuir lo producido se convirtió en regla¹⁶¹.

Además de esa connivencia, cabe destacar la particular forma que condicionaba toda producción, en aras de la sacrosanta rentabilidad, así:

¹⁶⁰ Véase SADOUL, G., *Historia del Cine Mundial. Siglo XXI*. México D.F., Madrid, 1991, [1ªed.1972], p.189. Se trata de un manual de referencia ineludible para acometer los distintos periodos de la historia del cine es el del historiador francés George Sadoul. Sus averiguaciones acerca de las cifras y datos en lo concerniente a diversos parámetros del séptimo arte han sido registradas por numerosos estudiosos. Así, para esclarecer las cantidades casi exactas de salas, dinero invertido en las producciones o número de películas producidas, entre otros factores cuantificables, la “Historia del Cine Mundial” se constituye en un trabajo de primera magnitud, sobre todo porque su primera edición data de 1949, a la que han seguido diecinueve reediciones más, que han ido incorporando las sucesivas etapas del cine del siglo XX en todos los países, reediciones igualmente ejemplares para quienes desean investigar en profundidad.

¹⁶¹ Véase LACOLLA, E., *El cine en su época: una historia política del filme*. Comunicarte, Córdoba (Argentina) 2008. p.110.

“Algunas grandes compañías dominaron la producción, la explotación y la distribución mundiales. Lazos cada vez más estrechos las unieron a las grandes potencias de Wall Street: el banco Khun Loeb, la General Motors, Dupont de Nemours, Morgan, Rockefeller, etc. Los verdaderos amos de los films fueron desde entonces los *producers*, hombres de negocios apreciados o elegidos desde la Bolsa de Nueva York. Los directores de escena fueron empleados pagados semanalmente, como los electricistas, los operadores o los tramoyistas. Bajo la amenaza tácita de una rescisión del contrato, los productores quitaron a los directores la mayor parte de sus antiguas prerrogativas: elección del asunto, técnicos, elaboración del guión, revisión de las escenas, etc.

“¹⁶².

Se impuso el expresivo *Company eat Company*¹⁶³, como comenta Gubern para explicar la complicidad entre banqueros y empresarios del cine. Se llevó a cabo el sistema del doble programa con el fin de optimizar la exhibición. Como también, mediante la práctica del *block-booking*¹⁶⁴, basada en la uniformización de la producción y en el alquiler por lotes de películas a los exhibidores (aunque no todas

¹⁶² SADOUL, G., *Historia del Cine Mundial. Siglo XXI*. México D.F.-Madrid, 1991, [1ªed.1972], p. 189

¹⁶³ GUBERN, R., *Historia del Cine. Vol.1*. Lumen: Barcelona, 1989 [1ªed.1971], p. 254. Dicha acepción implica la práctica habitual en las relaciones económico-cinematográficas que las compañías empleaban, no sólo para la reestructuración entre ellas, sino también como “el periodo en que los grandes bancos de Nueva York extendieron sus tentáculos hacia aquella nueva y próspera fuente de riqueza. Se produjo así, una lucha feroz, de altos vuelos, por el control financiero de Hollywood”.

¹⁶⁴ Para el *block-booking*, sirva una definición técnica y sintética que aporta Alexandra Gil, investigadora de la New York University School of Law, en su ensayo *Breaking the studios: antitrust and the motion picture industry* (2008), sobre un tipo de práctica empresarial en el mundo de la cinematografía (que como sabemos todavía hoy en día se lleva a cabo en mayor o menor medida). Así, Gil dice: “The practice of licensing, or offering for license, one feature, or group of features, upon condition that the exhibitor shall also licence another feature or group of feaures released by the distributor during a given period” (La costumbre de autorizar, u ofrecer para su autorización, un largometraje o conjunto de largometrajes, con la condición de que el exhibidor deba también autorizar otro largometraje o conjunto de largometrajes lanzados por el distribuidor durante un periodo determinado). La práctica similar del *blind-booking* también implicaba la contratación obligatoria de lotes de películas, pero aquí el ominoso alquiler consistía en que el exhibidor tenía que contratar a ciegas, sin posibilidad de conocer la producción.

fuesen de notable calidad), se vigilaba la marcha de los presupuestos y de los gastos por parte de productores y de supervisores bancarios. Por su parte, el *blind-booking*, infringía la imposición de contratar toda la producción a las compañías por un tiempo determinado, independientemente de su excelencia, con el único aval de la reputación de la misma compañía y del banco inversor.

Por otra parte, los principios taylorianos también se dejaron sentir en el modo de producción en el cine. Los objetivos de eficiencia, competitividad, rentabilidad y organización resultaron primordiales para promocionar un cine hollywodiense que crecía gracias a la aventura empresarial, o como procesos de fusiones o reestructuración entre las compañías que copaban los nuevos estudios.

Todo se ha dicho ya de Hollywood, aquel barrio periférico inerte de Los Ángeles de principios de siglo, lugar idóneo para rodar en exteriores con luz natural y con buen clima, que pronto se convertiría en centro neurálgico de la actividad cinematográfica y de las grandes sociedades que pugnaban con hacerse con el monopolio. En muy pocos años, un enorme prestigio caracterizó a unas compañías cinematográficas que dominaban la totalidad de la producción, fruto de ese proceso de concentración industrial, y que han sido conocidas popularmente con la denominación de “Majors”¹⁶⁵.

Ya desde la década de los diez, se persiguió el control de todo el proceso que englobaba el negocio cinematográfico. Desde la manipulación de celuloide, la adquisición de equipos, la contratación de cineastas y actores, la comercialización o las redes de exhibición, las compañías norteamericanas competían contra las extranjeras, como la exitosa Pathé, para hacerse con un mercado tan rentable. El método de

¹⁶⁵ “Majors” (mejores), es una acepción que hace referencia a los circuitos más importantes en diversos ámbitos deportivos o culturales. Deportes como el tenis o el golf mantienen varias competiciones consideradas las “mejores” del año. En el cine, las “majors” hacían referencia a un puñado de compañías sobresalientes en la industria cinematográfica, que fruto de su continua transformación y éxito consolidaron su trabajo nada más iniciarse la década de los veinte. El dominio del proceso absoluto de producción, distribución y exhibición de que hacían gala las “majors” devino en un auténtico oligopolio en el cine de aquel periodo, que aún perdura en nuestros días, incluso para muchas películas consideradas independientes. Como se ha comentado, la razón de ser era la obtención a ultranza de rentabilidad económica.

producir se basaba en un perfeccionamiento de la realización final, merced a inversiones que podían generarla, sin reparar en demasiados costes para su promoción publicitaria.

La eficacia industrial, por otro lado, se asentaba abaratando costes en el proceso productivo, imponiendo un programa general de estandarización de las películas, de uniformización de las obras manufacturadas. Y si un producto así se vendía bien, lo razonable era elaborar otros semejantes, sin apenas quedar sometidos a retoques o variaciones¹⁶⁶. Recordemos que aquella organización industrial que había impuesto en 1913 Thomas Haper Ince, que a su vez tenía como referencia el sistema de Henry Ford, la fabricación en serie, fue recalando en la forma de operar del resto de directores y productores en los años siguientes. Se podía rodar simultáneamente varias realizaciones en los mismos estudios y se recurría siempre a un conjunto de obras similares, con rasgos definidos y asimilables para el gusto del público mayoritario.

En cuanto a la distribución y a la exhibición, las compañías mantuvieron un fuerte control del número de copias a vender o a alquilar, así como de los contratos con las salas y de la recaudación de las proyecciones, dentro y fuera de Estados Unidos. Apenas había competencia entre las principales empresas cinematográficas, que primero exhibían las películas en las salas de mayor caché, para luego mostrarlas en otras secundarias, lo que hacía llegar cada estreno al mayor número de público posible.

El llamado “Sistema de Estudios” se traducía de esta forma en una organización bien jerarquizada en cada compañía, que aunque formalizase contratos con otras más pequeñas o independientes, o causase conflictos de competencia con éstas mismas, facilitaba la plena exhibición de las películas¹⁶⁷. Desde la responsabilidad del consejo directivo que decidía la realización de cada obra, con su correspondiente presupuesto,

¹⁶⁶ Véase SANTOS, A., “Hollywood, la consolidación de los estudios”, en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.20.

¹⁶⁷ IBÍDEM, p.30

hasta el equipo de producción (junto al técnico) que ejecutaba las directrices de aquél, todo dependía de una estructura cohesionada de un grupo humano donde cada persona tenía una función premeditada para impulsar la rentabilidad, que a menudo no dejaba paso a la intencionalidad más artística que pretendían directores y guionistas¹⁶⁸.

Y la paralización general que impuso la Primera Guerra Mundial también afectaría indefectiblemente a cineastas y compañías europeas, en beneficio de Estados Unidos, lo que confirma que el periplo de hombres y mujeres de cine hacia la tierra prometida fue una constante. La historia del cine nos habla de los nombres propios que recalaron en Hollywood, protagonistas de su consolidación en la década, como Adolph Zukor, William Fox, los hermanos Warner, Samuel Goldfish, Louis Mayer o Irving Thalberg, algunos de ellos, de procedencia judía o centroeuropea, auténticos pioneros que pusieron el germen de la prolijidad de tal industria, un germen asentado en la continua transformación de las compañías por ellos fundadas.

Junto a sus diferentes periplos, es interesante rescatar a los cineastas y las películas más llamativas patrocinadas por dichas empresas, analizando así sus circunstancias de producción y el interés suscitado por su condición de arte. Importante es resaltar que con la llegada del sonoro, la perfecta adaptación al nuevo sistema redundó en el triunfo de ese puñado de “Majors” que fagotizaron la industria en los años de la Depresión, tanto en Estados Unidos como en el exterior; desde entonces el “Sistema de Estudios” se iba a consolidar hasta hoy.

¹⁶⁸ Véase MORDDEN E., *Los estudios de Hollywood*. Ultramar Editores, Barcelona, 1989, p.19, para conocer de primera mano las relaciones no siempre fáciles entre los responsables de la autoría del film, directores y guionistas, y quienes decidían qué tipo de realización debía llevarse a cabo, el consejo de producción. En síntesis, se nos comenta dicha dicotomía con ciertos casos representativos, el papel de directores y de estudios concretos. Valga como ejemplo el trabajo de un Lubitsch más o menos libre para acometer sus películas, con un toque autoral, propio, y al contrario, el sometimiento de una película como “Gran Hotel” de Edmund Goulding a los designios de la Metro-Goldwyn-Mayer. Por otro lado, Ethan Mordden nos ofrece mediante este manual monográfico sobre los grandes estudios, una visión de lo más apasionante e ilustrativa sobre los grandes años de la producción cinematográfica estadounidense, así como una gran profusión de anécdotas e incidentes de actores y actrices de enorme relieve en la primera mitad del siglo XX. Este libro se hace, por tanto, decisivo a la hora de recabar información fidedigna sobre las compañías cinematográficas y sobre los divos y divas del momento.

Sería un judío alemán, Carl Laemmle, empresario de gran influencia en el circuito cinematográfico de los primeros años, el que fundara el primer complejo industrial hollywoodense en 1915, la Universal City, unido a otros productores independientes que luchaban contra el monopolio de la MPPC, la Motion Pictures Motion Company liderada por Edison en la costa este, que imponía el pago de tarifas a productores y exhibidores. “Se puede afirmar con seguridad que Laemmle fue el primero en darse cuenta de que el cine debía discurrir por vías distintas a las recorridas hasta la fecha. La inauguración del coloso Universal marca simbólicamente el comienzo de la *era de los estudios*”¹⁶⁹.

Concebida como empresa familiar, la Universal tuvo un doble cometido con la finalidad comercial de rentabilizar los estudios recién inaugurados. Si por un lado se organizaban visitas al complejo cinematográfico para degustar los diversos ambientes en que se desarrollaban las películas, por otro promocionaba cada realización de forma gratuita mediante dichas visitas¹⁷⁰. Pero los límites para optimizar las inversiones eran evidentes, ya que a pesar de sus extraordinarias instalaciones, Laemmle apostó primordialmente por películas de serie B, con lo que los productos estaban destinados a ciudades pequeñas y zonas rurales. En definitiva, la compañía no pudo competir con la potencia de las grandes “majors”, y a mediados de la década de los veinte el mercado cinematográfico a gran escala estuvo vetado para la Universal.

No obstante, lo relevante es recordar que aquella primera gran compañía capitaneada por un germano, fue capaz de promocionar a algunos talentos recién llegados de la Alemania de posguerra. Era lógico, por tanto, que algunas grandes producciones promovidas por la Universal se dejaran llevar por la impronta visual expresionista, donde el género fantástico y el de terror tuvieron buena acogida, sobre todo en la recreación de ambientes lúgubres de la vieja Europa. Además, las realizaciones estadounidenses se adaptaron a ello sin dificultades, y ejemplo de ello fue *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1925), de Rupert Julian.

¹⁶⁹ TORREIRO, C., “Hollywood en silencio. La fábrica en marcha”. *Dirigido por*, nº 101 (1983), p. 42.

¹⁷⁰ Véase MORDDEN, E., *Los estudios de Hollywood*. Ultramar Editores, Barcelona, 1989, p.301.

Como también hay que indicar que la sucesión familiar al frente de la Universal, implicó la disminución de películas de serie B a finales de los años veinte, para afrontar producciones de mayor envergadura, aunque la llegada de la Depresión hizo añicos el proyecto de superación, y la compañía quedó en un lejano segundo plano.

También, junto a las primeras y controvertidas iniciativas de Edison y a la labor del imprescindible Laemmle, hay que retomar la figura de Thomas Harper Ince, que “cuando comenzó a popularizar la práctica de un guión detallado previo al rodaje y, por tanto, creó el empleo de *script*, mal podía suponer que estaba poniendo la primera piedra del proceso de producción industrial del film”¹⁷¹. Ince fue importantísimo en el nacimiento del cine como industria, llegando incluso a montar su propio estudio, Inceville, en Santa Inés.

Por su parte, la Paramount Pictures Corporation, una pequeña compañía distribuidora fundada en 1914, fue paulatinamente adquirida por Adolph Zukor, presidente de la Famous Player, con el fin de asegurarse las posibilidades de negocio. Su papel primigenio como compañía subsidiaria no restó importancia a su preeminencia posterior en el grupo, merced a la ampliación de acciones por un Zukor muy respaldado por la Banca Morgan.

La consecuente fusión y expansión se llevó a cabo luego de controlar más de trescientas salas en 1921 y de no tener una competencia seria, además de crear distintas empresas filiales durante la década sin que el gobierno republicano pusiera obstáculos, a pesar de las denuncias por vía judicial de otras compañías a mediados de

¹⁷¹ TORREIRO, C., “Hollywood en silencio. La fábrica en marcha”. *Dirigido por*, nº 101 (1983) p. 41.

la década¹⁷², que opinaban que Zukor había violado la ley Sherman, o *ley antitrust*¹⁷³ (como en otros tiempos había hecho Edison). Como ya se anotó en la primer parte de esta tesis, el republicanismo en el gobierno de los años veinte apostaba por no interferir en las iniciativas económicas privadas, por lo que la Paramount tenía el camino despejado en su crecimiento.

En 1927, la ya archiconocida como Paramount Pictures dio un gran salto al absorber la red de exhibición de los cines Publix de Chicago, con casi 800 salas, que implicó el dominio y explotación de las variedades que se mostraban antes de cada proyección. Sin embargo, al resultar excesivamente caros dichos números, con la llegada del sonoro se decidió exhibir cortometrajes musicales previos a las películas en sí. El mayor circuito de exhibición del mundo llegó a ser controlado por la cadena de salas de la Paramount, con más de 1200 en Canadá y Estados Unidos, a las que aplicaba una rígida comercialización de películas por lotes.

¹⁷² GIL, A., *Breaking the studios: antitrust and the motion picture industry*. New York University School of Law, 2008, p.102. Al respecto, sirva la investigación de Alexandra Gil, sobre las quejas judiciales contra la Paramount: "Although the court in Paramount would find that movie distributors had violated §1 of the Sherman Act simply by acquiescing to the demands of exhibitors, it initially seemed that the potential antitrust risk, if any, fell on owners of theater circuits. Independent theater owners brought a large number of cases against theater chains alleging antitrust violations, among other things, on the grounds that such chains were able to get better films, better contract terms, and have overall better relationships with film distributors" (Aunque el tribunal en el caso de la Paramount encontraría que los distribuidores de películas habían violado la Ley 1ª Sherman simplemente con la aquiescencia de las demandas de los exhibidores, inicialmente parecía que el potencial riesgo antitrust, si había alguno, caía sobre los dueños de las salas de cine. Los dueños de las salas independientes trajeron una larga lista de casos contra las cadenas de cine alegando violaciones antitrust, entre otras cosas, sobre la base de que esas cadenas eran capaces de conseguir mejores películas, mejores condiciones en los contratos, y tener en general mejores relaciones amistosas con los distribuidores de películas").

¹⁷³ www.law.cornell.edu/wex/espanol/regulacin_antimonopolio_y_comercial. Consultado el 17 de noviembre de 2013. Cuando los recursos del mercado están en manos de un grupo pequeño, existe un monopolio. Ésta acumulación de recursos es considerada dañina al público y a los negocios en general. Los monopolios reducen, y a veces destruyen totalmente, la competencia en el mercado. También controlan los precios en una manera indeseable. Por consecuencia, los mercados se estancan y la iniciativa de los individuos se debilita. En 1890, el congreso estadounidense presentó la primera ley para prevenir que los monopolios limiten el comercio. La Ley Sherman (Sherman Antitrust Act) fue el fundamento del derecho antimonopolio. Se aplica a toda transacción y todo negocio interestatal. La ley regula al comercio local cuando ésta actividad afecta al intercambio interestatal.



Los estudios de la Paramount en los años 20

Sin embargo, en lo referente a la llega de la crisis no se pudo evitar que la filial, la Famous Players, pasara grandes apuros:

“The introduction of sound prevented Famous Players-Lasky from living up to the FTC’s fears and monopolizing the general film industry. In addition, after the stock market crash on October 29, Famous Player, with its extensive theatre holdings, became particularly vulnerable to the problems of the Great Depression”¹⁷⁴.

La introducción del sonido evitó que Famous Players-Lasky estuviera a la altura de los temores de la FTC y monopolizase la industria del cine en general. Además, tras la

¹⁷⁴ GIL, A., *Breaking the studios: antitrust and the motion picture industry*. New York, University School of Law, 2008, p.100.

caída de la bolsa en Octubre de 1929, Famous Player-Lasky con su extenso holding de salas, llegó a ser particularmente vulnerable a los problemas de la Gran Depresión.

En cuanto a las películas más señaladas de la Paramount en los años veinte, destaca *Sangre y Arena* (*Blood and Sand*, 1922) de Fred Niblo, basada en la novela homónima de Blasco Ibañez, y muy orientada a la mitificación de un actor como Rodolfo Valentino; o el largometraje de *Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, 1923) de Cecil B. DeMille, con la monumentalidad de los ambientes de aquella antigüedad protagonizada por Moisés. Como discípulo de Griffith, DeMille supo tratar con brillantez la grandilocuencia, marca de la casa, de la Paramount. También la oscarizada *Alas* (*Wings*, 1927), de William Wellman, resultó una ambiciosa producción de estudio. Y junto a la UFA, la compañía estadounidense facilitó la exhibición de *Metrópolis* de Fritz Lang por todo el país.

Cabe señalar que directores de enorme talla adquirieron cierta libertad creativa por encima de sus superiores. En efecto, en las primeras décadas de la Paramount se permitía a los directores gozar de sus propias unidades de producción, “algo muy común en el liberal Hollywood de la Segunda Era, pero muy raro en la Era de los Estudios, entre las décadas de los treinta y los cuarenta”¹⁷⁵. La razón de esta respetabilidad hacia los directores constata cómo antes de la paulatina uniformización del sistema de producción, existía inquietud autoral en los responsables de los films.

“El primer decenio del sonoro fue el más favorable para la Paramount, que había contratado a los mejores directores en activo durante aquellos años poco propicios para el cine: Stenberg, DeMille, Lubitsch y también a los actores más prestigiosos (los Hermanos Marx, Mae West, Marlene Dietrich...) Fue la corporación más progresista en cuanto a la

¹⁷⁵ MORDDEN, E., *Los estudios de Hollywood*. Ultramar Editores, Barcelona, 1989, p.27.

incorporación de elementos tecnológicos y artísticos se refiere, gracias a lo cual también se debe su fuerza como sociedad”¹⁷⁶.

En cuanto a la legendaria Metro-Goldwyn-Mayer, que fue la única capaz de competir en la cúspide con la Paramount, se debe recordar brevemente sus atribulados orígenes, para entresacar el sentido de su ascenso. Tres grandes hombres de negocios conformaron una de las Majors que obtuvo unas cifras inmejorables a mediados de la década.

Por un lado, Marcus Loew, de origen austriaco, fundaba a principios de siglo la Loew's Incorporated para aglutinar diversas empresas de espectáculos de variedades. Pero pronto se inmiscuyó en largometrajes lo que le llevó a crecer y a adquirir la Metro Pictures en 1920, un pequeño estudio que quedaría sometido a la organización vertical en todo el proceso productivo. De esta manera, la potencia de la nueva sociedad, la primera “Metro”, llegaría a consagrar al primer Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*) en 1921, de Rex Ingram, superproducción de construcciones extraordinarias de gran belleza y éxito.

Por su parte, Samuel Goldfish, de origen judío, que cambiaría su apellido por el de Goldwyn, iniciaba su carrera como productor independiente a mediados de los años diez. Su relación con los flamantes estudios Inceville (propiedad de Thomas H. Ince) le llevó a apoyarse en las cuantiosas ayudas económicas que suministraba uno de los magnates más notables de Estados Unidos: William Randolph Hearst. Sin embargo, más tarde los apuros económicos de la constituida como Goldwyn Pictures Corporation provocaron que se tuviera que acudir a buscar nuevos inversores, lo que acaparó el interés del fundador de la Metro. Fue así como Marcus Loew no sólo absorbió en 1924 la Goldwyn Co., sino que además se hizo con la labor de otra compañía independiente y más modesta propiedad de Louis B. Mayer, que tenía en nómina al brillante productor Irving Thalberg, procedente de la Universal.

¹⁷⁶ <http://www.duiops.net/cine/inicios-del-cine.html/paramount-pictures-corporation.html>. Consultada el 15 de abril de 2013.

Nació así una compañía cinematográfica resultado de la integración de tres empresas muy involucradas en la industria, la Metro-Goldwyn-Mayer¹⁷⁷, cuya estructura seguiría los parámetros organizativos de la Paramount, así como la misma aparatosidad de escenarios en ciertos largometrajes, aunque no dispusiera de un gran número de salas, tan sólo unas ciento cincuenta a finales de los años veinte. Ello no fue impedimento para su consolidación posterior, ya que en los años de la Depresión, la nutrida red de teatros de su propiedad palió en buena medida la escasez de salas oficiales, además de asociarse con otras compañías menores para impulsar la red de distribución.

Antonio Santos sintetiza así la solvencia de la Metro:

“En Hollywood fue nombrado director de los estudios Louis B. Mayer, quien gobernó su feudo con autoridad patriarcal y despótica. Su cometido profesional revelaba más un gerente escrupuloso que un productor intuitivo. Y si a Mayer cabe atribuir la saneada administración de la empresa, la calidad de sus películas fue debida al talento de su fulgurante jefe de producción, Irving Thalberg. Bajo la doble gerencia, el León superó la cifra de 40 largometrajes anuales. Consciente de los beneficios que reporta un trabajo bien hecho, Thalberg se preocupó escrupulosamente por mejorar la calidad de las películas producidas y con el fin de sondear los gustos del público, aplicó eficazmente la prueba de los pre-estrenos, tras los cuales entrevistaba a los asistentes.”¹⁷⁸.

La Metro, además de su solvencia económica, experimentó en muy pocos años la concepción de verdaderas obras maestras del cine mudo, gracias a la capacidad artística de sus autores. A la adaptación cinematográfica de Blasco Ibañez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, habría que añadir *Avaricia* (*Greed*, 1923) filmada por Erich Von Stroheim para una duración de cuatro horas, y luego reducida por Thalberg a dos, no

¹⁷⁷ Véase WILLIS, J., *Metro Goldwyn Mayer*. T & B editores, Madrid, 2006, pp.40-44.

¹⁷⁸ SANTOS, A., “Hollywood, la consolidación de los estudios”, en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.48.

sin el consecuente enfrentamiento entre ambos. Se trataba de una “Obra mutilada, que no por eso dejó de ser una de las cimas del arte cinematográfico, con una gran riqueza psicológica, entonces excepcional. Amplia y poderosa, marcó una dirección nueva, o más bien el comienzo de una tradición”¹⁷⁹.

Más tarde, King Vidor se vio respaldado por Thalberg para realizar varias obras memorables, entre ellas, *El gran desfile* (*The Big Parade*, 1924), una de las obras maestras del cine mudo de los años veinte, que costó unos 380.000 dólares y estuvo dos años en el cartel del Astor Theater de Broadway; a destacar los 18 millones de dólares recaudados tras la inversión para dicha superproducción, que contó con el asesoramiento de dos veteranos de la Primera Guerra Mundial, que movilizó a 200 camiones y a 3000 soldados y que también fue interpretada como un alegato antibelicista¹⁸⁰.

A Vidor también habría que atribuir *Y el mundo marcha* (*The crowd*) en 1928, nominada al Oscar a la mejor película y al mejor director. Más allá del argumento, la vida de un prototipo de ciudadano norteamericano, se trata de uno de los relatos que más anticipa a las claras la crisis sobrevenida del “crack del 29”. Caparrós recoge al respecto algunos comentarios bien elocuentes de Manuel Villegas: “Esta verdadera y modesta tragedia americana era una premonición, en aquellos años de loca prosperidad, de las esperanzas y los límites para todo ciudadano del país, en un momento en que iba a estallar la gran crisis de 1929”¹⁸¹.

Igualmente, La Metro promocionaría el trabajo de Ernest Lubitsch en *El príncipe estudiante* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, 1927), muy apreciada para el mayoritario público estadounidense, pero también una obra muy estimada por la crítica de todos los tiempos, que con el sello ineludible del director alemán anticiparía otras realizaciones realmente notables. Y para la reelaboración del primer *Ben Hur*

¹⁷⁹ SADOUL, G., *Historia del Cine Mundial. Siglo XXI*. México D.F.-Madrid, 1991, [1ªed.1972], p.199.

¹⁸⁰ Véase CAPARRÓS, J. M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], p.177.

¹⁸¹ VILLEGAS, M. citado por CAPARRÓS, IBIDEM p. 261.

(1925) de Fred Niblo, la “major” asignó un nuevo equipo y nuevos recursos económicos para una de las superproducciones más relevantes de la década, con todo lujo de secuencias imponentes y majestuosas.

En cuanto a la Warner Bros., la tradición de Estados Unidos de cobijar a emprendedores de origen extranjero siguió siendo una máxima para la fundación de grandes compañías cinematográficas. Porque los hermanos Warner procedían de una familia polaca y porque se adaptaron sin problemas a la normativa norteamericana que favorecía a la industria del cine.

Con su propia compañía productora, la Warner Features Co., el negocio pronto empezaría a prosperar, y con tales beneficios permitieron fundar oficialmente en 1919 su primer gran estudio en Hollywood, ya como Warner Bros. Pictures Inc., aunque con un número muy reducido de producciones; antes bien, con el éxito de sus primeros films emprendieron una política de producción de seriales populares de modestas aspiraciones pero con repercusiones considerables, ya que a mediados de la década controlaban más de 200 salas y producían unos 30 films al año, como ha estudiado Torreiro,¹⁸² gracias a la optimización de sus recursos, a su rigurosa política de gastos: “...el único de los estudios mayores que se apoyaba en la producción rápida con presupuestos bajos. No tenía la paciencia de dar *glamour* a sus estrellas, el estilo Warner era tocar la pelota y correr”, según Mordden¹⁸³.

La coordinación entre los hermanos Warner resultó perfecta. Si el hermano mayor, Harry Warner, se ocupa de la organización y era el cabeza visible para los negocios e inversiones, Sam y Jack se ocupaba de la explotación de las realizaciones en Hollywood. A destacar la colaboración económica con entidades de la talla de Goldman and Sachs, que ayudaron a la compañía a adquirir buena parte de las salas, o a absorber pequeñas compañías con escasez de fondos como la Vitagraph en 1925.

¹⁸² Véase TORREIRO, M.: “Hollywood en silencio. La fábrica en marcha”, *Dirigido por*, nº 101 (1983), p.42. Para conocer cifras concretas del alcance que las diversas “majors” lograron durante la década de los veinte en Estados Unidos, atendiendo a número de salas bajo su control, número de films producidos o cantidades invertidas en determinadas realizaciones.

¹⁸³ MORDDEN, E., *Los estudios de Hollywood*. Ultramar Editores, Barcelona, 1989, p.203.

Pero su fase más decisiva llegó cuando albergó la mayor revolución técnica que experimentaría el cine de los años veinte: el paso al sonoro, con lo que ello suponía para una nueva puesta en marcha de realizar películas y de obtener cuantiosos réditos. El proceso empezó en 1925 con la fusión de la Warner Bros. y la Western Electric, una empresa de radiofonía que basaba su trabajo en el sistema “Vitaphone”, un rudimentario entramado técnico por el que se podía escuchar ciertas bandas sonoras y efectos acústicos paralelamente a las proyecciones de imágenes en las salas propiedad de la Warner. Así, no sólo se sustituían los tradicionales acompañamientos orquestales sino también los números de variedades que precedían a las proyecciones, con lo cual se permitía ahorrar costes en aquellos primeros cortometrajes casi experimentales.

El punto de inflexión fue la exhibición de un proyecto audiovisual más ambicioso en agosto de 1925 en el Teatro Warner de Nueva York: *Don Juan (Don Juan)*, dirigida por Alan Crosland, un largometraje que adaptaba poemas de Byron con música y efectos acústicos. Sin embargo, el verdadero éxito se lograría dos años después, en octubre de 1927, con *El cantor de Jazz (The jazz Singer)* del mismo Crosland, una película que ha sido considerada oficialmente como la primera en la historia del cine sonoro, y que supuso un formidable espaldarazo económico en tiempos duros. Sirvan ahora las palabras del historiador Donald Crafton para desentrañar su alcance:

“Su reputación a finales de los años veinte, fue, igual que ahora, la del film que inició la revolución hablada. Conocemos la leyenda: la popularidad del film no tuvo precedentes, fue considerado como un monumento cultural, alarmó a otros productores provocando una estampida sonora, y salvó a la Warner Bros. de la quiebra. Los directivos cinematográficos en la sala fueron convencidos de la inevitabilidad de la producción sonora; se estrenó en todos los cines sonorizados y fue un suceso a nivel nacional más de lo que fue en Nueva York”¹⁸⁴.

¹⁸⁴ CRAFTON, D. “El estudio de un caso: el éxito de *El cantor de Jazz*”, en AA.VV., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1997, p.54.

Así, desde 1928, la compañía se especializaría en realizaciones sonoras, tanto cortos como largometrajes. Pero en puridad, la primera película que acogió en su totalidad diálogos y sonidos fue *Las luces de Nueva York*, de Bryan Foy, que retrataba el mundo del hampa como también algunos aspectos sociales a través de emigrantes en su periplo por la ciudad.

Otra compañía de excelentes resultados fue la creada por William Fox, nombre y apellido americanizados que procedían de los alemanes Wilhelm Fuchs. Nacido en Hungría, Fox recaló con su familia de origen judío en los E.E.U.U. cuando todavía era un niño. Tras sus principios en el uso del niquelodeón en Broadway y el enfrentamiento de su pequeño negocio de distribución asentado en unas cuantas salas, contra el monopolio de la Motion Pictures de Edison al que no dejaba de minar, fundó en New Jersey su propia distribuidora: la Fox Film Corporation a mediados de los años diez, para trasladarse poco después a Hollywood.

“El año de 1925 trajo de nuevo la apremiante necesidad de que Fox ampliara sus instalaciones de producción. El requerimiento más urgente para el estudio era conseguir un área amplia y abierta para utilizar como localización para filmar las exitosas películas de vaqueros de Tom Mix. El señor Fox tuvo la fortuna de conseguir 250 acres de terreno en un área de Beverly Hills, situada entre dos campos de golf y lejos de los desarrollos urbanos de oficinas y viviendas. Esto le dio el local ideal para los foros de filmación permanente de la empresa, así como para la construcción de otros muy solicitados foros de sonido y oficinas. Es este mismo terreno el que hoy en día sirve como la sede de Twentieth Century Fox Film Corporation”¹⁸⁵.

La expansión de la Fox se debió principalmente a la voluntad emprendedora de su fundador, un astuto empresario que vislumbró pronto las posibilidades económicas que la industria del cine le ofrecía, y que por ello compró un gran número de salas y teatros por todo el país consolidando así, como pocas compañías lo hicieron, su propia

¹⁸⁵ RAMIREZ, R. en <http://www.monografias.com/trabajos76/historia-estudios-twenty-century-fox/historia-estudios-twenty-century-fox.shtml>. Consultado el 14 de marzo de 2013.

red de exhibición. Sólo la gigantesca Paramount, desde que adquiriera la cadena Publix, pudo hacerle sombra a una Fox que llegó a poseer más de 530 salas a mediados a finales de los años veinte.

Con todo, la competencia con el resto de las empresas del cine resultaba muy dura en los “felices veinte”. Fue entonces cuando William Fox renovó su propia compañía con el fin de fortalecer su estatus económico y decidió actuar en un doble sentido. Por un lado, explotó los noticiarios que ofrecía su agrupación asociada, la Fox Movietone, que apenas tenía rivalidad; y por otro, trabajó para difundir el sistema sonoro en las realizaciones al igual que lo hiciera la Warner, pero a diferencia de ésta, el empresario se esforzó por aplicar voz y música a sus propios noticiarios.

En cuanto a las películas más renombradas que la Fox impulsó durante la década, cabe destacar el apoyo prestado a obras de directores de gran talento, que aspiraban a imprimir su sello personal y artístico. Todavía con el mudo, se patrocinaron largometrajes muy loables y rentables de un joven John Ford, como *El caballo de hierro* (*The iron horse*, 1924) o *El séptimo cielo* de Frank Borzage (*Seventh Heaven*, 1927), que aun así, se trataba de films con sonido y efectos de fondo bien sincronizados, a los que habría que sumar, ya con el sonoro en marcha, *En el viejo Arizona* (*In old Arizona*, 1929), un western de Raoul Walsh rodado en exteriores.

Más discreta pero más regular fue la labor de la Columbia. Fundada por los hermanos Cohn, la compañía supo mantener el tipo frente a las grandes aun sin obtener los cuantiosos beneficios de éstas. La relación de los Cohn con la industria del cine fue muy directa ya desde sus inicios, pues antes de que creasen, en 1920, la productora CBC Film Sales Corporation, habían servido a los intereses de la Universal. Pronto obtuvieron un merecido reconocimiento por sus trabajos biográficos sobre los divos del momento y por la proliferación de los cortos que patrocinaban.

Pero sería 1924 el año clave para su relanzamiento con la fundación de la Columbia Pictures Corporation. Sus primeros pasos fueron encaminados a respaldar seriales y cortometrajes con beneficios limitados. Y aunque produjeron algunos largometrajes, la táctica de la empresa se basaba en optimizar al máximo los costes, no sin grandes

dosis de ahorro en medios técnicos, en rodajes, en cineastas y estrellas, incluso en los sueldos; por tanto, las películas de la serie B eran las más trabajadas y los circuitos de exhibición casi siempre secundarios.

Cabe comentar una excepción nada desdeñable a la austeridad y a la prepotencia que a menudo exhibía la Columbia: el director Frank Capra. Desde 1927, con la compañía ya consolidada con su propia red de distribución en Estados Unidos y Canadá, las más importantes iniciativas emprendidas por los hermanos Cohn descansaban en las realizaciones del cineasta italoamericano, que se especializaría en las comedias de enredo en su origen.

Otra compañía de gran calado fue la formada por un brillante elenco de profesionales de la industria, en aras de defender sus intereses frente al poder arrollador de las otras empresas: la United Artists, fundada en 1919 por Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks y David E. Griffith, que unieron parte de sus propias fortunas y a quienes apoyó también económicamente la General Motors.

El espíritu de la nueva asociación podría centrarse en la “protección” del público norteamericano de los manidos “happy end”, que las compañías tenían por costumbre encargar a directores y guionistas con el fin de edulcorar en demasía cada película. El grupo apostaba por mostrar la realidad cercana, por el afán artístico de la obra y por renombre del personal que trabajaba en ellas; y todo frente a la masiva producción de films menores inmersos en unos cánones ya no demasiado rígidos en su estructura, sino además previsibles y de mediocre calidad ¹⁸⁶. Con ello, la United Artists pretendía realizar pocos films de excelencia al año, antes que un gran número de ellos banales, se perseguía el gran film en una única sesión nocturna.

El método suponía comprometer a cada miembro a aportar una cantidad para una producción determinada, bajo su propia responsabilidad, de manera que todos produjeran por igual, distribuyendo beneficios y pérdidas equitativamente. El problema residía en que alguno de los asociados ya tenía contratos por cumplir con

¹⁸⁶ Véase TORREIRO, C., “Hollywood en silencio. La fábrica en marcha”. *Dirigido por*, nº 101 (1983), p. 45.

otras compañías, lo que les obligaba a repartir su valioso tiempo y su trabajo. Además, la empresa no disponía de grandes salas de exhibición, ni de un gran número de producciones anuales, apenas distribuía unas diez películas al año frente a la práctica de venta por lotes de sus contrincantes.

En 1924 Griffith abandonó la compañía al comprobar que ésta mantenía deudas importantes dado su limitada financiación; el director tampoco podía disponer de beneficios para sus ambiciosos proyectos. Frente a ello, la U.A. renovó su liderazgo empresarial y acogió de buena gana a nuevos inversores de entre el mundo cinematográfico, productores independientes como Samuel Goldwyn o Howard Hughes. Y también supo contratar con acierto a actores (Rodolfo Valentino, Gloria Swanson) que reportaron buenos emolumentos y la consolidaron mediada la década.

Pero la bonanza temporal pronto llegó a su término debido al mal sistémico que atenazaba la gestión de la propia United Artists, porque los circuitos de exhibición resultaban poco numerosos y se necesitaba continuas aportaciones de capital para difundir los productos, a pesar de la considerable inyección económica de la pareja Pickford/Fairbanks. El resultado fue la forzosa alianza con otras “majors” para poder subsistir, la Paramount como preferente. Y la puntilla llegó con la llegada del sonoro, donde los principales socios corrieron desigual suerte:

“Bajo la tutela de la United Artists, Griffith rodó su última película, *Abraham Lincoln* (1930), que fue su tropiezo postrero. Chaplin espaciará cada vez más sus largometrajes, mientras que Pickford y Fairbanks decían adiós definitivamente al cine”¹⁸⁷.

Con todo, un puñado de inestimables películas vio la luz gracias a su interesante labor. Destacan los trabajos protagonizados por un atlético Fairbanks, como *El ladrón*

¹⁸⁷ SANTOS, A., “Hollywood, la consolidación de los estudios”, en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.75.

de Bagdad (*The Thief of Bagdad*, 1924) de Raoul Walsh, en un género cinematográfico muy apreciado, el de aventuras, que daba rienda suelta a su energía escénica y que tuvo posteriormente numerosos émulo; junto a Mary Pickford protagonizó *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew* 1929) de Sam Taylor que logró un gran éxito comercial. Por su parte, Chaplin estrenó con gran éxito con *El circo* (*The Circus* 1927), que fascinó a una ingente cantidad de público con las mil peripecias y el affaire romántico de la pareja protagonista.

Por último, resulta interesante mencionar el trabajo de las pequeñas compañías independientes que no pudieron hacer sombra a sus grandes contrincantes, aunque sí contribuyeron a la industria desde otro nivel no menos relevante. A señalar que en el entorno de 1929 vieron muy alteradas sus condiciones, como no podía ser menos.

La American Biograph dio cobijo al primer Griffith; la Vitagraph tuvo un papel destacado en el uso de las patentes antes de que la absorbiera la Warner; incluso la First National (también adquirida por los hermanos Warner) llegó a hacer sombra en sus principios a la misma Paramount. Sin embargo, su parcela de poder no podía resultar más limitada debido como siempre a cuestiones de financiación. Por su parte, la Republic, dirigida por el magnate Herbert J. Yates, donde a menudo se plagiaba los formatos de los grandes estudios, y especializada en los westerns de serie B, absorbió en los años de la Depresión a algunas de las compañías menores convirtiéndose en la principal en esta escala.

En realidad, ocurrió algo inevitable para la desaparición o venta de las independientes, que tenían en el cine mudo su máxima representación: los costos de producción para el nuevo cine sonoro implicaban unos presupuestos altísimos debido, entre otras causas, al reajuste técnico, a la adaptación del personal y al tiempo empleado para la elaboración de los guiones hablados. Más adelante se abordará con más detenimiento el papel de esas modestas o independientes compañías, pero valgan ahora las palabras de Mordden para situarnos en la coyuntura de la época:

“En esta industria de trabajo intensivo, un presupuesto exprimido promete fracasos en la calidad a cada paso de la producción, virtualmente en cada emplazamiento de la cámara... Los costos extras dejaron a muchas pequeñas unidades fuera del negocio, y la mayor parte de las que se sostuvieron se hundieron por los años 1931, 1932 y 1933, cuando la Depresión económica alcanzó al público que iba al cine...”¹⁸⁸.

En general, éste era el panorama industrial cinematográfico de la década de los años veinte y principios de los treinta en ambos lados del Atlántico. Nos resulta sobradamente conocida la preponderancia de unas cuantas compañías estadounidenses, que se adueñaron masivamente de la producción de realizaciones que conquistaron el mundo, en aquel contexto de “precrisis” socioeconómica y política y de posterior Depresión.

¹⁸⁸ MORDDEN, J. E., *Los estudios de Hollywood*, Ultramar Editores, Barcelona, 1989, p.165.

2.D.- DIVOS Y DIVAS: EL STAR-SYSTEM DE HOLLYWOOD

Entre la diversidad de aspectos que configura el cine en torno a 1929 del periodo silente como el del sonoro posterior, resulta inevitable indagar en otra cuestión que influyó también, en muy buena medida, en el modus operandi del sistema de producción hollywodiense: el trabajo de los actores.

Observemos ahora lo que se derivó de aquel joven espectáculo protagonizado por unos individuos concretos, intentando arrojar algunas luces inherentes a ellos, no sólo desde la importancia de la relación con las empresas que les respaldaban, sino también desde el estudio de sus orígenes, desde su propia idiosincrasia humana y profesional y desde su influencia en la sociedad del momento, de la que acapararon extraordinariamente su atención, tanto a través del cine de los años veinte como en el de los años de la Gran Depresión.

Como era obvio, en la representación de cualquier historia ficcional intervenía un conjunto de actores y actrices concretos, por tanto, salvando la intención documental de diversas realizaciones donde a menudo se exponían las vicisitudes de un grupo social anónimo, rural o urbano, la gran mayoría de las películas eran capitaneadas por personas reconocibles que definían un papel individual y prefijado. Pero, ¿quiénes eran aquellos intérpretes responsables de aportar vida a cada historia, pronto convertidos en las figuras irrepetibles del llamado “Star-System”¹⁸⁹, mimados por la industria hollywodiense para afianzar un espectáculo atractivo y rentable?

¹⁸⁹ Recordemos que con la acepción “Star-System”, se invoca un método de producción cinematográfico basado en la relevancia comercial que aportaba un conjunto de actores y actrices cada vez más consagrados por la industria. Si en sus principios las narraciones que proponía el cine dependían del factor género, conforme se desarrollaba y ampliaba el espectro productivo la importancia iba recayendo en aquellos intérpretes que aportaban un carisma antes desconocido. De este modo, desde mediados de los años diez fue consolidándose un sistema en el trabajo actoral que ensalzaba a las nuevas estrellas, conscientes las compañías de que su labor resultaba crucial para rentabilizar cada inversión. Una conveniente promoción y publicidad y la estandarización de unos rasgos físicos e interpretativos, formaban parte del juego cinematográfico que se imponía desde un Hollywood reconvertido en una suerte de Olimpo, que perduraría incluso durante la Gran Depresión y años posteriores.

2.D.1. El teatro como punto de partida

Podemos intuir que el origen de buena parte de los actores y actrices de Hollywood tuvo mucho que ver con el mundo del teatro. Las primeras décadas del séptimo arte asistieron a una contribución insoslayable de intérpretes forjados en las tablas y que luego maduraron frente a las cámaras (como ha ocurrido en las diferentes etapas de la historia del cine). El rápido trasvase al mundo del celuloide, la adaptación a una interpretación más verista y más asequible de trabajar, hizo que paulatinamente las vedettes teatrales se configurasen en el mundo propio que el cine reclamaba¹⁹⁰.

Pero otras causas primordiales impulsaron a la preponderante actividad del cine para fichar a los actores. Y es que, el cine proponía una mayor libertad de acción frente a la rigidez del espacio acotado del escenario; o bien, la capacidad de captar diversas partes de la fisionomía humana, como el primer plano, frente a la distancia impuesta en la actuación en directo; o la importancia de la “presencia”¹⁹¹ de los protagonistas, su saber estar, más aceptada que el recitado; o la posibilidad de ampliar la capacidad expresiva ante el rigor artístico teatral.

Todo lo anterior no elude resaltar un aspecto fundamental que se dejó sentir negativamente en la carrera preliminar de las estrellas. Porque hay que señalar que el hecho de trabajar para la industria cinematográfica, a veces era considerado como una especie de oprobio por algunos miembros del colectivo teatral. Por ejemplo, el elitista mundo de Broadway no valoraba lo suficiente un espectáculo susceptible de

¹⁹⁰ Véase MONTERDE, J.E. “Hollywood en silencio. Orígenes del *Star System*”. *Dirigido por*, nº. 111 (1984), p.11.

¹⁹¹ IBÍDEM, p.11.

degradar el arte interpretativo, como apunta el crítico Alexander Walker¹⁹².

Las películas, al no poseer en principio un marchamo de tradición artística o literaria, al no requerir una preparación especial, quedaban a la altura de una simple diversión callejera, por lo que con frecuencia se despotricaba contra su impureza y contra los actores “desertores”. La ortodoxia opinaba que no era coherente ofrecer un servicio interpretativo a un tipo de representación tan poco ética.

“Sin duda carecía de sentido para intérpretes con una reputación teatral, basada en su habilidad para hablar y actuar, ver sus talentos reducidos únicamente a la imagen, por un director de reparto, o permanecer alrededor del plató cada mañana tratando de conseguir una mirada del director hasta que llegara la orden “¡Prepárese!”, que significaba que uno quedaba alquilado por tres dólares a la jornada para trabajar como extra y cinco dólares por un papel secundario”¹⁹³.

Así, el mismo crítico recoge en su manual una conversación entre la madre de Mary Pickford y ésta, entresacada de una autobiografía de la época sobre la actriz, que vislumbra un sentido muy elocuente acerca de la infravaloración del cine en aquellos primeros compases:

“¿Te molestaría mucho solicitar trabajo en los Estudios Biograph, Gladys?, preguntó la señora Pickford a su hija Mary en una ocasión (Mary Pickford se llamaba en realidad Gladys

¹⁹² Véase WALKER, A. *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970. Quizá sea este trabajo del escritor cinematográfico Alexander Walker sobre el mundo de las estrellas de Hollywood, el más valorado y reconocido internacionalmente. Dicho manual expone el periplo de los actores y actrices integrados en el “star-system” desde varios aspectos sociales y estéticos, fruto de investigaciones en archivos, filmotecas y colecciones privadas. Se analiza, por lo demás, las grandes figuras en sus comienzos teatrales, su maduración en el cine mudo y en el sonoro, haciendo alusión a sus éxitos y a sus fracasos, así como sus relaciones con el público y con la industria. A destacar la profusión de citas textuales y opiniones de los implicados, actores, cineastas, productores... que han protagonizado diversas etapas en la historia del cine.

¹⁹³ IBÍDEM, p.26.

Smith). ¡Oh no, eso no, mamá! Bueno tampoco eso es lo que yo quisiera para ti en este momento querida...Es sólo para salir del paso”¹⁹⁴.

2.D.2. El primer reconocimiento cinematográfico

A pesar de la ductilidad de innumerables actores (procedentes o no del teatro) en los filmes, se debe constatar que en los inicios existía una clara vocación de anonimato entre sus miembros. Ellos mismos no eran conscientes de su futuro prometedor, antes bien, buscaban una salida provisional (véase el caso de Pickford) en el mundo del celuloide. Además, el trabajo cinematográfico al estar poco reconocido, sólo como recurso económico rápido frente a lo que el teatro podía pagar, tampoco debía derivar en aspiraciones de importancia por quienes se mostraban en la gran pantalla, algo que los productores supieron explotar para no verse ensombrecidos por aquellos.

Sin embargo, la historia del cine nos ha enseñado que la progresión del espectáculo cinematográfico pronto daría sus frutos en la valoración de los intérpretes. Y un punto de inflexión muy llamativo en el paso a un paulatino protagonismo fue el fenómeno de la “chica Biograph”, identificada con la actriz Florence Lawrence, nombrada públicamente por primera vez en los medios a principios de 1910. Aquella pequeña revolución, que incluía una entrevista y varias fotografías de la actriz, poco después de que se había anunciado su propia muerte por accidente, no fue sino un exitoso reclamo a la atención de los espectadores, algunos de los cuáles ya se habían estado interesando por las vidas de quienes actuaban.

Éstas pronto vieron en esa curiosidad generalizada un filón de donde extraer un sentido aún más espectacular de todo lo que envolvía al cine, y por supuesto, mayores réditos. “En esos momentos se daban un conjunto de condiciones propicias para que algún avisado comerciante desencadenase la reacción en cadena capaz de iniciar la

¹⁹⁴ HEINEMANN, W., “The Sunshine and Shadow. The Autobiography of Mary Pickford”, recogido por WALKER A., *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970.

andadura del *star-system*”¹⁹⁵. Sería el productor Carl Laemmle, junto al empuje de otros prohombres de compañías independientes como la Vitagraph o la Kalem, quienes se encargarían de contratar a quienes abandonaban las compañías rivales en busca de mejor promoción y mejores salarios, alentando la necesidad de personificación de cada actor o actriz.

Aquella curiosidad que mostraba el público sobre sus nuevos ídolos iba a quedar ampliamente satisfecha. Un método infalible para ello fue la aparición de toda una serie de revistas cinematográficas especializadas en el mundo de aquel estrellato incipiente, que empezaron a funcionar con gran rapidez: a la *Motion Picture Magazine* le siguieron otras como la *Photoplay* o la *Picture Play*, cuyas formatos y contenidos alimentaban el ansia de noticias.

La vorágine del estrellato estaba servida. Los intérpretes eran conscientes de su fama creciente y de su relevancia en la industria desde la perspectiva económica, con lo cual reclamaron mayores retribuciones, iniciándose una guerra competitiva entre las compañías para no dejar escapar a los mejores, por lo progresivamente tuvieron que pagarles cada vez más. El éxito adquirido por sus propios méritos en los filmes, unido a las altas recompensas económicas y a un sistema de vida cada vez más opulento dio como resultado inevitable “el comienzo de la época dorada del *star-system*, que se prolongaría en una primera fase hasta la llegada del sonoro”¹⁹⁶.

También hay que destacar en esa etapa primigenia de reconocimiento actoral la labor de David W. Griffith. Porque la impronta del director norteamericano estaba encaminada a extraer unos rasgos comunes de su repertorio de estrellas para lograr sus objetivos, que no eran otros que dotar de individualidad física y virtudes morales al papel que aquellas interpretaban. Mary Pickford, Mae Marsh, Lilian Gish, Blanche Sweet y otras pertenecían al universo único del autor de *El nacimiento de una nación*,

¹⁹⁵ MONTERDE, J.E., “Hollywood en silencio. Orígenes del *Star System*”. *Dirigido por*, nº 111 (1984), p.9.

¹⁹⁶ IBÍDEM, p.12.

que les otorgó una forma de ser y de actuar, una personalidad propia que inauguraría una de las grandes tipologías del estrellato, como comenta José Javier Marzal¹⁹⁷.

2.D.3.-La consagración del divismo.

Una nueva dinámica de aprovechar las inversiones cinematográficas se estaba instalando en el panorama cinematográfico mundial al encarar la década de los veinte. Los magnates de Hollywood no sólo satisfacerían las inquietudes del respetable acerca de quienes actuaban, sino que hábilmente extraerían beneficios apegados al prestigio de sus actores apadrinados (aunque hubo continuos trasvases de ellos entre diversas compañías). Pero antes había que extraer las aptitudes interpretativas de quienes se proponían para actuar, en aras de consolidar la industria ofreciendo películas rentables.

En muy pocos años la meca del cine, con sus numerosos y extensos estudios, se iba a convertir en el complejo más importante del mundo. Allí no sólo las grandes firmas se estaban afianzando, sino que como lugar mágico y mítico, innumerables actores y actrices atraídos por la fama y el éxito peregrinaban en pos de una oportunidad, para algunos una oportunidad lograda; no importaba la especialización o las estructuras cerradas de la industria, Como dice el director y escritor Peter Bogdanovich,

“En la época del viejo sistema de estudios (aproximadamente entre 1915 y principios de la década de los sesenta), las estrellas con belleza y rasgos distintivos era la mercancía más arduamente buscada, la que más intensamente se explotaba en toda la industria. Con la fama y el éxito intensificados por una virtual deificación, resultaba por su puesto olvidar la integridad, perder toda inocencia”¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Véase MARZAL, J.J., *David Wark Griffith*. Cátedra, Madrid, 1998.

¹⁹⁸ BOGDANOVICH, P., *Las estrellas de Hollywood*. T & B editores. Madrid, 2006, p. 17.

El talento, no obstante, resultaba esencial para que un grupo de intérpretes triunfara notoriamente. Además, los mismos protagonistas podían condicionar las decisiones empresariales para producir un determinado filme, siempre que hubiese detrás un considerable beneficio económico, y con frecuencia independientemente de la calidad artística de dicha producción. Para ello, importaba mucho las cualidades específicas de la imagen de los ídolos para abordar ciertas tramas. Incluso las técnicas de cámara y montaje se adecuaban para hacer resaltar a las estrellas y eliminar todo aquello que ensombreciera determinados rasgos poco agraciados del protagonista. El guión, la fotografía, los planos, incluso los decorados eran fabricados con el fin de acoplarlos a la actuación de la estrella, a su fisicidad.

De sobra conocido es que la táctica de la industria cinematográfica de encumbrar a sus estrellas, se basaba en la promoción de un culto a unas personas de carne y hueso, luego transformados en seres idealizados capaces de ilustrar los sueños de todo espectador. Sólo aquel Hollywood estadounidense era capaz de crear iconos de la pantalla que brillaran internacionalmente desde varias ópticas: suministrándoles nombres llamativos y biografías apropiadas con rasgos peculiares de sus vidas, que incidía en el glamour particular de cada estrella, o fijando tendencias de estilo para mantener el interés estético en el público.

La centralidad del actor en varios sentidos era el factor primordial que caracterizaba al “star system”. El público no podía concebir un film sin la preponderancia de un actor o de una actriz que capitalizara la narración cinematográfica.

El hecho de que Estados Unidos atravesara una época de bonanza económica, de que hubiese igualdad de oportunidades sociales y libertad de movimientos, parecía extrapolarse en aquellos protagonistas adorables que formaban parte de la entusiasta cultura cinematográfica¹⁹⁹. El amor como motor de infinidad de historias pasionales o las aventuras como base para las hazañas del héroe, que persigue el bien frente al enemigo, se constituyeron como ejes centrales de un buen número de tramas que

¹⁹⁹ Véase IBÍDEM, pp.18-19.

“enganchaban” al espectador, donde los papeles protagonistas servían de ejemplo moral ante diversas cuestiones de la vida.

En definitiva, se trataba de “vender” ideas y formas de vivir para la joven población de los “felices veinte”, a través de aquellos protagonistas reconvertidos en verdaderos divos y divas, y es que, formaba parte de la realidad la manifestación externa de unas vidas que tenían al lujo y a la ostentación como prioridades, gracias a las cuantiosas ganancias obtenidas del cine. Al respecto, sirvan las frases de la “diosa” Gloria Swanson, una de las actrices fetiche del momento:



Gloria Swanson en 1925

“En aquellos días, el público quería que viviéramos como reyes y reinas. Por tanto, lo hicimos. ¿Y por qué no? Estábamos enamorados de la vida. Ganábamos más dinero del que hubiéramos soñado nunca que existiera y no había ninguna razón para creer que aquello acabaría nunca”²⁰⁰.

La inversión en las primeras figuras cinematográficas implicaba películas caras, pero no importaba dada la rentabilidad segura al fomentar el estrellato conscientemente desde todas las perspectivas, máxime si los escándalos privados se sumaban a ese morbo. Porque el derecho a controlar la vida de las estrellas, confundiendo vida personal y vida pública, especialmente en los aspectos emocional y sexual, se forjó como una tendencia válida en aras de someter a los idolatrados artistas a los designios de sus protectores. La razón para ello era, una vez más, la necesidad de negocio. Y en ocasiones se trataba de contratos leoninos que los estudios sabían muy bien aprovechar para dirigir el destino moral de sus protegidos, incluso para hacerles caer en el olvido.

No obstante, otra cuestión eran los salarios del mundo actoral en niveles intermedios, ni por asomo equiparables a las “stars”, a las que había que respetar sus emolumentos:

“So much publicity has been given to the high cost of “stars” that one is surprised to learn, from such figures as the above, that the total actor cost (including the stars) of most films runs under 25 percent. The production schedule of each figure is minutely blueprint in advance so that the “shooting” of the various parts may be accomplished with the utmost conservation of salary costs. Whatever change of emphasis from actor to play which the future may hold, the “stars” are today an economic necessity to the motion picture industry. It has been amply demonstrated that the actual salaries (not the mystical exaggerations) paid to motion picture actors, however famous, are determined by the law of supply and demand in

²⁰⁰ SWANSON, G., citado por WALKER, A., *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970, p.137.

exactly the same way as are the rewards of executives in the business world”²⁰¹.

“Demasiada publicidad se le ha dado a los altos salarios de las “stars”, que uno se sorprende al saber que para tales figuras en la cima el total del coste actoral, incluyendo a las estrellas, de la mayoría de los filmes ronda por debajo del 25%. El calendario de la producción de cada película está programado minuciosamente con antelación, de modo que el “rodaje” de las distintas partes pueda llevarse a cabo ajustándose al máximo a los costes salariales. Sea cual sea el cambio de prioridades, desde los actores hasta el guión, que el futuro depara, las estrellas son a día de hoy una necesidad económica para la industria de las películas. Ha sido ampliamente demostrado que los actuales salarios (no las exageraciones míticas) pagados a los actores de las películas, independientemente de los famosos, han sido determinados por la ley de la oferta y la demanda exactamente de la misma manera que son las retribuciones de los ejecutivos en el mundo de los negocios”.

A mediados de la década se produjo una notoria crisis económica en el cine dadas las altas remuneraciones de actrices como Alla Nazimova, que percibía 13.000 dólares semanales de la Metro, o la Swanson, con casi un millón de dólares por tres películas, todo lo cual llevó a paralizar el trabajo de la Paramount durante meses. Pero las generosas dádivas de Wall Street acudieron para proteger las inversiones, fomentando la fusión entre compañías y ayudando a controlar el status de las estrellas proclives a la independencia, a la desvinculación de sus compromisos.

También es conocida otra iniciativa para salvar la crisis, como fue la de recurrir a los artistas europeos. No sólo sus retribuciones eran menores sino que también el cine alemán, por ejemplo, ofrecía intérpretes y cineastas de gran valía. Además, el

²⁰¹ HALSEY, S., “The economics of stars salaries”, en BALIO, T. (ed.), *The American Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press., 1985, p.204. [1ª ed. 1976].

hecho de que el cine en su formato silente no requiriera vocalización era otro factor favorable. Lubitsch, Pola Negri o Greta Garbo fueron óptimos representantes de una Europa en rehabilitación, en un país que estaba experimentando un momento cinematográfico dulce, a pesar de sus altibajos.

Observemos el periplo de algunos de los artistas más ilustres de la década de los años veinte (a pesar de que la mayoría empezara su carrera antes), desde su trabajo en el cine mudo y desde su readaptación al sonoro, muy desigual para el conjunto de todos ellos. Con todo, después de 1927 el cine mudo siguió siendo cobijo para memorables actores y películas.

Ya se han esbozado algunos rasgos de la vida y profesión de Mary Pickford. Sólo quedaría añadir el influjo de sus aderezos femeninos, como su permanente pelo rizado, que la moda adolescente recogió masivamente, o su talento para interpretar papeles de niña, lo que le valió un gran afecto del público. En 1925, en *La pequeña Anita* (*Little Annie Rooney*) de William Beaudine, una Mary Pickford de treinta y dos años interpretaba a una niña de suburbio de doce. Además, conseguiría un óscar por su interpretación en *Coqueta* (*Coquette*, 1929), su primer papel en una película sonora²⁰².

La mera consideración de objeto sexual que alcanzó Gloria Swanson hizo que fuese deseada por multitud de espectadores y de prohombres del séptimo arte. Gracias a su versatilidad de interpretación y a sus comedias, hizo las delicias de todo aficionado al cine en películas dirigidas por De Mille, como *Macho y Hembra* (*Male and Female* 1920), o de Stroheim, como *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, 1928).

Por su parte, Greta Garbo nutrió el papel de “mujer fatal” desde la sugerencia emocional que imprimían su físico y su trabajo, tanto en el cine mudo como en el sonoro.

“La Garbo es sucesivamente una empalagosa enamorada,
una vampiresa desdeñosa, una amante amargada, una gran

²⁰² Véase BENAVENT, J., *La piel de los dioses*. T&B editores, Madrid, 2003

artista comportándose con noblesse oblige respecto a un humilde intérprete de cabaret, una mujer de mundo con una boquilla en la mano que se codea con reyes, y finalmente, una belleza fatalista entregada a su vocación. Es un batido, logrado al precio de la veracidad artística, donde hasta la fotografía cambia como una sintonía a medida que la Garbo recorre la gama de los tipos consagrados de estrella”²⁰³.

En 1927 sería la protagonista de *Ana Karenina (Love)* de Edmund Goulding, y un año después, de *La mujer ligera (A Woman of Affairs)*, 1928), de Clarence Brown; en efecto, fueron películas donde reflejó sus mejores actuaciones. Su misteriosa personalidad quedaba acrecentada desde su primera película en el cine sonoro, *Anna Christie* (1930), con su voz baja plena de matices de melancolía.

La personalidad de Clara Bow adquirió una importancia sociológica de gran calado entre la ciudadanía. Como apunta Monterde, “...conectaba con el prototipo de mujer de la nueva era, se convertiría en el mito más próximo de entre las estrellas de los veinte, su *tipo* no era tanto para admirar y adorar como para imitar”²⁰⁴. Su aspecto externo referente a vestuario, peinado y desenvoltura constituía un modelo en el que la femineidad adolescente quería verse reflejada. Sin embargo, su actitud acerca de cuestiones sexuales y morales era considerada demasiado liberal para la ciudadanía más puritana, lo que unido a su inadaptación al sonoro dio al traste con su carrera. Con *Ello (It)*, 1927), de Clarence Bagder, lograría su máximo esplendor.

En cuanto a los hombres, cabe destacar el objetivo de lograr un patrón de comportamiento ético desde una doble perspectiva: desde la construcción del bien convencional ante la adversidad de las circunstancias, y desde la atracción erótica que implicara un físico irresistible para las fans.

²⁰³ WALKER, A., *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970, p.161

²⁰⁴ MONTERDE, J.E., “Hollywood en silencio. Orígenes del *Star System*”. *Dirigido por*, nº. 111, (1984), p.18.

Recordemos a la primera estrella del cine mudo, Rodolfo Valentino, que forjó el arquetipo de un personaje varonil capacitado para resolver problemas en una narrativa que demandara un héroe, como también la encarnación de un hombre de una belleza excepcional para las mujeres. El concepto de “latin lover” nació con Valentino, cuyas amorosas virtudes se le presuponían (si bien, había quien comentaba su condición de impotencia). La Metro y la Paramount se rindieron a los pies del actor de origen italiano, que protagonizó películas de una ejemplaridad a imitar por el colectivo masculino. Recordemos *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921) de Rex Ingram o *Sangre y Arena* (1922) de Fred Niblo.



Rodolfo Valentino en 1922

Douglas Fairbanks cumplía el adecuado rol de un héroe que tenía que crecerse luchando contra el enemigo en un marco de aventuras. La mitificación de un actor que

a menudo representaba el bien objetivable, gran amante y amigo, no fue obstáculo para que trabajase en películas de gran éxito y presupuesto, con fuertes dosis de espectacularidad. Ya se han comentado *El ladrón de Bagdad* y *El pirata negro*, como las más notables. Su imponente aspecto físico y las acrobacias de algunos de sus papeles fueron realmente admirados, refulgiendo por sí solo o junto a su esposa Mary Pickford en el mundo hollywoodiense, como en *La fierecilla domada* (1929) de Sam Taylor.

Por otra parte, la envergadura de una figura capital del cine de la década de los veinte, como es la de Charles Chaplin, también triunfador en el formato sonoro, hace que debamos analizar con mayor enjundia su inigualable maestría, tanto como partícipe del mundo del estrellato como director de películas de gran reconocimiento.

Su fuerte personalidad quedó ampliamente demostrada en *El chico* (*The kid*), su primer largometraje, dirigido en 1921. La película testimonia rasgos autobiográficos que atienden a la miseria en su niñez. Como dice Gubern, “Con *El chico* se hace evidente el desplazamiento del mundo chapliniano desde la caricatura hacia la tragedia, trascendiendo lo folletinesco del asunto gracias a la enorme fuerza patética de sus imágenes”²⁰⁵. Y es que, en efecto, asistimos a la difícil conjunción de una comedia con un drama, con los parámetros propios del cine de Chaplin; pero habría que subrayar que ya podemos atisbar una situación de precariedad social a través del periplo de un vagabundo, que años más tarde otras películas mostrarán abiertamente en escenarios de crisis con semejantes personajes.

Poco más tarde podemos encontrarnos de nuevo con la fusión tragicómica en otra obra sobresaliente, *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925), dirigida y protagonizada por un vagabundo Chaplin en busca de la felicidad, y donde su autenticidad creadora implica un talento fuera de lo común en las realizaciones producidas hasta aquella fecha, sobre todo porque se trataba de un protagonista muy alejado de los cánones masculinos en boga. En 1926, con *El circo*, recoge la máxima caracterización cómica que había interpretado desde sus inicios, cortometrajes incluidos. Su papel de payaso

²⁰⁵ GUBERN, R., *Historia del Cine. Vol.1*. Lumen. Barcelona, 1989 [1ªed.1971], p.262.

no entrañaría otra cuestión que la de perseguir la risa del espectador, sin embargo, la película pretende mover a la reflexión sobre el fenómeno del espectáculo en sí.

Mucho se ha comentado sobre las primeras reticencias de Chaplin hacia la introducción del diálogo en su cine (aunque como podemos comprobar, su figura brillaría más allá de 1927). Como expone Jerome Larcher en la colección “Grandes Directores” de Cahiers du Cinema,

“La técnica se perfecciona a tal ritmo que el imperio de Hollywood siente incertidumbre y debe adaptarse cuanto antes a esa revolución: las viejas estrellas con voz nasal se ven obligadas a retirarse y la grandilocuencia expresiva del cine mudo resulta de repente ridícula. Chaplin se opone a la intromisión de la palabra en su cine porque piensa, con lógica, que podría actuar en detrimento de su estilo y de la universalidad de sus personajes. Eran necesario el prestigio y la libertad que tenía para permitirse el lujo de rodar, tan a contracorriente, un nuevo film mudo”²⁰⁶.

No fue casualidad de que a la altura de mediados de 1930 Chaplin fue capaz de rodar *Lucas de Ciudad* desde el formato mudo. Su integridad artística, “ahora que los nuevos tiempos amenazaban a su cine con la obsolescencia”²⁰⁷, supone el ejemplo máximo de aquellos cineastas y productores que querían seguir manteniendo el mudo como método para una expresividad genuina. Y de nuevo está presente la deprimida condición social y de nuevo la fusión de una comedia adobada de melodrama.

Quizá algunos de los rasgos más acertados sobre la trayectoria cinematográfica de Chaplin, en tanto que director y actor, quedan condensados en la obra monográfica

²⁰⁶ LARCHER, J., *Charles Chaplin*. Madrid, Colección Grandes Directores. Cahiers du Cinema-El País, 2008, p. 54.

²⁰⁷ IBIDEM, p.55

que el crítico francés André Bazin le dedicó en 1974: *Charlie Chaplin* ²⁰⁸. Algunas de sus opiniones nos hablan de la depuración de un estilo cómico que el cineasta busca a través de la simplicidad expresiva y de la eficacia interpretativa. A ello, habría que añadir las altas cotas estéticas alcanzadas gracias a la flexibilidad que el cine le ofrecía, lejos de las limitaciones espacio-temporales de un escenario o de un circo. O también, la satisfacción producida por sus numerosos gags, de una afinidad y una elegancia perfectas, que nos hacen reír sin complejos al tiempo que promueve la reflexión.

²⁰⁸ Véase BAZIN, A., *Charlie Chaplin*. Fernando Torres, editor. Valencia, 1974. Quizá sea este manual uno de los más especializados en la figura del prolífico cineasta Chaplin. El prestigio de un crítico y estudioso como André Bazin queda suficientemente valorado al ofrecernos una biografía exhaustiva, tanto a nivel profesional como afectivo, de uno de los máximos iconos de la Historia del Cine, difícilmente superable. Es más, mediante el análisis de sus obras cinematográficas podemos conocer algunos de los entresijos fundamentales que las condicionaron o caracterizaron; todo lo cual ha servido para que innumerables estudiosos de la figura de “Charlot” recurran al libro de Bazin como fuente imprescindible.

2.E.- LA TRANSICIÓN AL CINE SONORO

Somos conscientes del enorme salto cualitativo que experimentó el cine, en tanto que industria y en tanto que manifestación artística, con la llegada del sistema sonoro a finales de la década de los veinte. Los adelantos técnicos progresivamente estaban impregnando la forma de producción de las películas, y si en el mismo periodo silente se lograban avances en el empleo de diversos recursos, como los efectos lumínicos o el montaje, la audición y todo lo que conllevaba consigo se iba a afianzar a partir de 1927, aun conviviendo con producciones mudas en los primeros años de transición. El resultado, como sabemos, fue que también cuantitativamente el sistema sonoro se iba a consolidar como único modelo de expresión cinematográfica perdurando hasta nuestros días.

La radical transformación se dejó sentir en el quehacer cinematográfico de todos los rincones del mundo, en especial en Hollywood. Y aunque lógicamente no se dio por igual y al mismo tiempo en todos los países, el común denominador supuso que la casi totalidad de las producciones caminaron hacia una sola forma de entender el sonido y sus componentes adyacentes, esto es, el diálogo, la música, el ambiente...incluso el ruido.

Este subapartado tiene, por tanto, las premisas de indagar en los factores inherentes a un método con múltiples registros, que comportaría un enriquecimiento artístico de primer orden, además de un producto a comercializar masivamente. Se abordará por ello, aun con la mayor brevedad, la transición en Europa con la influencia decisiva de Estados Unidos, y la transición de este país con la necesaria extensión y exhaustividad²⁰⁹, ya que sobre todo, tras los aspectos estudiados del

²⁰⁹ Ya se citó en la Introducción de esta segunda parte el volumen VI, "La transición del mudo al sonoro" de la Historia General del Cine de la editorial Cátedra, coordinado por Manuel Palacio y Pedro Santos, como manual indispensable para estudiar el cambio al cine sonoro. Como se señaló, resulta de enorme utilidad para averiguar las nuevas técnicas, directores y películas en los dos continentes. No obstante, también hay que abordar otras fuentes que han tratado el tema desde una perspectiva también monográfica, con detalle de datos y explicaciones, como en "La llegada del sonoro" de José Enrique Monterde en *Dirigido por*, Nº 116 (1984), o en *El paso del mudo al sonoro*. Tomo II, Asociación Española de Historiadores de Cine, de Minguet J.M. y Pérez Perucha J., (eds.). Madrid, 1994.

periodo silente (coincidentes con la etapa previa al crack de 1929), ha sido el cine sonoro norteamericano el que ha producido los ejemplos más significativos de las causas de la crisis y sus consecuencias, la Depresión, sin menospreciar en absoluto algunas obras brillantes mudas.

2.E.1. La influencia de Estados Unidos en Europa.

El conflicto permanente, a veces soterrado, a veces abierto, entre Europa y Estados Unidos por la competencia de patentes cinematográficas desde finales de la Primera Guerra Mundial, se iba a prolongar durante el periodo de transición al sonoro. Si en los años veinte hemos observado cómo el liderazgo mundial norteamericano condicionaba la producción cinematográfica en muchos ámbitos y en varios países, que luchaban con mayor o menor éxito por mantener un cine autóctono, a finales de dicha década el envite del cine sonoro estadounidense hará que el control sea también casi total.

En efecto, sobrevenida la bancarrota de octubre de 1929, en Estados Unidos ya se había implantado de forma extensa el sonoro, lo cual produjo que se expandiera velozmente a Europa. Por tanto, a la perentoriedad del viejo continente de adaptarse a las consecuencias de la crisis, habría que sumar la necesidad de concebir las nuevas técnicas cinematográficas, es decir, de acoplar los sistemas de sonorización derivada de los dispositivos recién estrenados en una Norteamérica que, ejercía una supremacía sin oposición posible. Porque como dice Joan M. Minguet:

“No parece demasiado aventurado afirmar, con toda cautela necesaria, que la llegada del sonoro fue, desde la perspectiva europea, una imposición de la industria norteamericana. Una imposición, además, absolutamente inoportuna. El entramado industrial europeo tomó la decisión

norteamericana de impulsar el sonoro como una exigencia que entrañaba grandes dificultades para su cumplimiento”²¹⁰.

Con todo, la adecuación al sonoro en Europa se vio algo favorecida por el fenómeno de la radiodifusión años antes. Así, la BBC o British Broadcasting Corporation de Londres, Radio Paris y Radio Barcelona ya estaban ejerciendo su influjo de 1922 y siguientes, con la consiguiente propagación por todo el continente de centros de difusión, emisoras regulares y aparatos. La fabricación en serie de productos de todo tipo incidió igualmente en la expansión de la radio, de tal manera que no era demasiado dificultoso adquirir artefactos para escuchar noticiarios, música u otros eventos, individual o colectivamente.

Hay que indicar que a nivel global entre 1929 y 1932 la producción cinematográfica decreció en casi un setenta por ciento, obviamente con mayor repercusión en Europa. Se trata de los años álgidos de la crisis y de la integración del cine sonoro en el panorama industrial cinematográfico, no sin grandes problemas. A recordar que dicho periodo de transición en el séptimo arte coincidió plenamente con las consecuencias de la crisis socioeconómica mundial, y por ende, con la crisis en la misma industria del cine, donde su capacidad de crecimiento se resintió de manera notable, máxime en la adecuación de la técnica.

“En el continente europeo, la situación de generalizada revuelta provocada por tal acontecimiento (modificación de las estructuras industriales, necesidad de fuertes inversiones para la renovación de las salas y su equipamiento sonoro, desconcierto de cineastas que habían alcanzado plena madurez trabajando en el periodo mudo, como Epstein o Gance), iba a

²¹⁰ MINGUET, J.M., “El público en el periodo de transición del cine mudo al sonoro en Europa”, en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, p. 161.

hacer en esos primeros años y según los países, uno de los más convulsos de la todavía reciente historia del cine”²¹¹.

No se debe obviar que el camino hacia la producción estándar sonora estuvo plagado de muchos obstáculos de índole técnica: la desincronización entre imagen y sonido, su desacoplamiento, fallos de recepción, ruidos en la audición. Las condiciones de irregularidad técnica, sin poder dotar a las salas de artilugios precisos de reproducción del sonido, ocasionaban a menudo el retraimiento del público hacia las salas.

Como también hay que citar el papel de la censura oficial, que pronto haría de las suyas para que los diálogos se atuvieran a ciertos códigos moralistas; o los largos litigios entre las patentes, caso de la Western Electric estadounidense y la Tobis alemana; o la oposición de la clase intelectual que veían en el sonoro un retroceso en lo que suponía la esencia, ahora mancillada, de la imagen, o la ineficacia del doblaje o de los subtítulos para un público todavía mayoritariamente analfabeto. Aun así, las dificultades más importantes fueron las derivadas de la menor disponibilidad económica tras el estallido de la crisis, pese a la rápida conversión.

El resultado fue la demanda de los cines europeos de realizaciones mudas en ese primer periodo, algo impensable en Estados Unidos donde “el mudo pasará muy pronto a convertirse en algo residual, casi testimonial”²¹².

Los efectos en los países tuvieron desigual fortuna, aunque el común denominador corriera la misma suerte que lo experimentado años antes con el dominio de las compañías norteamericanas sobre las infructuosas iniciativas propias. El intento proteccionista no fue capaz de enfrentarse al interés económico derivado del nuevo modo de expresión cinematográfica paulatinamente importado. Los Estados Unidos sabían de la debilidad de los europeos para impulsar sus propias industrias,

²¹¹ CASTRO DE PAZ, J.L., “Pioneros del sonido en Europa”, en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, p. 177.

²¹² IBÍDEM, p. 167.

inviabiles a corto plazo. Italianos, franceses y españoles tenían que acudir a los únicos estudios dotados de equipos de registros sonoros, los británicos B.I.P. y los alemanes U.F.A., enfrentándose a múltiples dificultades técnicas desconocidas²¹³. Observemos a grandes rasgos lo más destacado de la transición europea.

Alemania intentó acomodarse con rapidez a las circunstancias, con la compañía Tobis como punta de lanza, preocupada por abastecer al territorio germano y por competir con las patentes del gigante rival. Incluso existieron contrataciones importantes con sus países vecinos donde éstos compraban realizaciones musicales versionados. En 1922 se empezó a utilizar el sistema Movietone, luego utilizado por la Fox estadounidense. Una novedad importante y atractiva para el público fue la sincronización de imagen y música, donde se quiso incorporar el sonido a la experiencia vanguardista, a la manera de documentales sinfónicos.

Pero en general, los valores del cine clásico alemán, su estilización, resultaban incompatibles con las nuevas formas que implicaba el sonoro, como la frontalidad teatral de los filmes para apoyar a los diálogos, de influencia americana. “Un gran número de cineastas alemanes abandonaron pronto cualquier tipo de búsqueda de efectos sonoros”²¹⁴. El extenso análisis de José Luis Castro de Paz²¹⁵ sobre dicho fenómeno en el cine alemán, nos habla de que se intentó salvaguardar la esencia de su arte como también reinterpretaría a su antojo la sonoridad de diversos hechos.

En Francia el descenso global de la producción fue notable, con sólo unos pocos filmes sonoros en 1929 y se vio sometido a la misma experiencia que Alemania y su relación con Estados Unidos.

El aliado anglosajón de Estados Unidos pronto iba a colaborar fervientemente, al igual que ocurriera con su relación con las “majors”. Como es lógico suponer, en Gran Bretaña la barrera idiomática que experimentaron otros países en la aplicación de los

²¹³ Véase HEININK, J.B., *Cita en Hollywood*. Mensajero, Bilbao, 1991, p.20.

²¹⁴ EISNER, L.H. *La pantalla demoniaca*. Cátedra, Madrid, 1988, p 217.

²¹⁵ Véase CASTRO DE PAZ, J.L., “Pioneros del sonido en Europa”, en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 177-180.

diálogos no fue un freno de envergadura para adoptar el nuevo sistema cinematográfico, además de la estrecha colaboración en otros ámbitos políticos y culturales. Podría resumirse que Gran Bretaña tendría en un joven Alfred Hitchcock el principal baluarte de la transición al cine sonoro.

En Italia, los estudios Cinè-Pittaluga inaugurados a mediados de 1930 intentaron sacar adelante la producción propia sonora y de versiones para otros países. Mussolini, años antes de la fundación de la Cinecittà, ya llegaría a prohibir la exhibición de películas sonoras no habladas en el idioma nacional. El afán de poder político y social quedaba de manifiesto en las iniciativas de doblaje al italiano de películas europeas y norteamericanas.

Como era de esperar, la Unión Soviética fluctuaba entre su ideología política y el atraso tecnológico e industrial, lo que hizo que el cine sonoro no irrumpiera hasta bien entrada la década de los treinta. El lento proceso, no obstante, no impidió que se equiparan la casi totalidad de las salas, pues gracias a su propia industria, desde 1929 ya se iniciarían los trabajos de aportar sonido a su importante cine mudo. Con los sistemas Tagefon y Shorifon los cineastas rusos se concienciaron de la repercusión que suponía dar voz a las realizaciones, dada la relevancia sociopolítica de la industria autóctona y de la creciente influencia norteamericana en el mercado mundial.

En cuanto a la transición del cine sonoro en España, en la década de los años veinte ya hubo conatos de armonizar imagen y sonido desde la interpretación musical. Como nos comenta Joaquín Cánovas²¹⁶, en la relación existente entre ambos durante los primeros años de la cinematografía española, resultaron primordiales varios factores, como el acompañamiento de un buen número de películas mudas que ya

²¹⁶ CÁNOVAS, J. "La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte", en MINGUET, J. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.), *El paso del mudo al sonoro*. Tomo II, Asociación Española de Historiadores de Cine. Madrid, 1994, p. 15. Se trata de un volumen que recoge las Actas del IV Congreso de dicha asociación, la A.E.H.C., celebrado en Murcia, fruto de las investigaciones exhaustivas que los historiadores han aportado, cuyos principales temas contemplan la idiosincrasia del cine español en su periodo de transición al cine sonoro. Cuestiones como el sonido musical en el primer cine mudo, el apoyo exterior (sobre todo francés) o las primeras patentes nacionales, han sido estudiadas para alumbrar las iniciativas más destacadas pese al panorama tan deficitario, incluso antes de la contienda civil.

existía asentado en una orquestina o en un piano; o también, que en aquellos mismos bajos comerciales o salones de fotografía era frecuente alternar el espectáculo cinematográfico con otros de tipo circense, teatral, deportivo o musical con la zarzuela como base.

Pero en general se puede afirmar que los locales de exhibición nacionales no acoplaron los equipos oportunos debido a su coste. Se creía que la cuestión del “sonoro” se debía a una moda pasajera y un reducidísimo número de películas, la mayoría mudas, vieron la luz en aquellos primeros años. Además, las realizaciones habladas no tenían la capacidad potente de contrarrestar a las mudas, acostumbrado el mayoritario público analfabeto a narraciones silentes. Incluso el estreno en el cine Callao de Madrid de *El cantor de jazz* en junio de 1929, se proyectó en “una absurda versión muda”²¹⁷, como nos recuerda Juan B. Heinink.

Con todo, lo más importante fue el protagonismo que adquirió la guerra de patentes entre compañías norteamericanas y europeas, en principio subsanada por el acuerdo *Paris Agreement* de 1930, afectando inevitablemente a nuestro país, que quedó bajo la órbita francesa de la Tobin-Klangilm, lo cual implicaría una dependencia casi total del país galo para producir “cine parlante”, con las consiguientes limitaciones en la expansión nacional. En definitiva, el Estado español quedaba dominado por empresas extranjeras en cuanto a las patentes cinematográficas (a pesar de la cesión de algunos derechos de registro y explotación). La situación en 1931 era de claro retraso respecto a otros países punteros en la adaptación al sonoro, es más, la filial ERPI de la norteamericana Western Electric patentaría el mayor número de sistemas en España.

2.E.2. En Estados Unidos

A finales de los años veinte la rapidez en la reconversión de los estudios norteamericanos hizo que a mediados de 1931 casi todas las realizaciones se

²¹⁷ HEININK, J.B., *Cita en Hollywood*. Mensajero, Bilbao, 1991, p. 19.

produjeran desde el cine sonoro. El nuevo método de crear películas suponía ejercer una influencia de enorme trascendencia mundial, de tal forma que quedaría reconocida e institucionalizada a partir de entonces.

Las *talkies*²¹⁸, las primeras películas sonoras norteamericanas, se erigían en una suerte de segunda revolución del séptimo arte capaz de modificar radicalmente sus estructuras en todos los niveles:

“The talking movies will revolutionize the importance of newsreels and the like. It will increase immensely the historical importance of pictures of notable events. Appealing to both the eye and the ear, it will be able to teach history, geography, social relations, and practically every phase of human knowledge in more effective way than we have known before”²¹⁹.

“Las películas habladas revolucionarán la importancia de los noticiarios y el gusto. Aumentará inmensamente la importancia histórica de películas de acontecimientos notables. Atractivas para la vista y el oído, serán capaces de enseñar historia, geografía, relaciones sociales, y prácticamente cualquier fase del conocimiento humano con más efectividad que hayamos conocido antes”.

Grandes grupos empresariales y bancarios se unieron en la competencia por las patentes de sonido, de tal forma que la concentración de las productoras dio paso a una revitalización de la industria del cine. Compañías más prestigiosas, como la Warner

²¹⁸ La noción de “talkie” iba dirigida a denominar las nuevas realizaciones sonoras y habladas, en contraposición a las “movies” que tan sólo reflejaban las imágenes en movimiento. Para la pujante industria hollywoodiense resultaba así más fácil distinguir las nuevas fórmulas creativas y revolucionarias. En definitiva, la acepción tenía que ver con todo lo que supusiera un filme de cambio respecto al cine anterior, sobre todo en el periodo de transición desde finales de los años veinte hasta principios de los treinta.

²¹⁹ HALSEY, S., “Importance of the talking movies”, en BALIO, T. (ed.): *The American Film Industry (La industria del cine americano)*. University of Wisconsin Press. Madison, 1985, p. 56. [1ª ed. 1976].

o la Fox, pronto adquirieron patentes y contratos dentro y fuera de Estados Unidos, lo que derivaría en unos beneficios formidables para los impulsores de tales inversiones.

Comenzaba su andadura lo que ha venido en llamarse la “Edad de Oro de Hollywood”, gracias a la transformación técnica en el cine, y como no, a la rentabilidad económica. Robert Allen y Douglas Gomery²²⁰ resumen la relación tan estrecha entre ambas actividades, cambio tecnológico e industria económica, como motor de transformación del cine hacia la sonorización sincronizada de sus obras. Así, ambos aluden a los sectores que servían de soporte para toda realización, como la electrónica y la radio, que después de su correspondiente proceso de integración y de reelaboración, daban lugar a una industria capitalista que intentaba generar beneficios a cualquier plazo.

Además, Douglas Gomery²²¹ apunta a lo que supuso el conjunto de factores técnicos que determinaron la transición al sonoro en Hollywood, como puente entre ambas décadas cinematográficas. Así, centra en tres fases de indudable presencia el proceso de conversión:

Por un lado, la invención, lo que significó que a los primeros intentos de sincronización entre la película muda y el sonido del fonógrafo, donde Thomas Alva Edison fracasaría con su Kinetophone de amplificadores y correas, siguiera otras aplicaciones científicas basadas en la potencialidad que la radio y el teléfono ofrecía. Ya desde principios de la década de los veinte la AT&T, la American Telephone and Telegraph Corporation, perfeccionó un sistema de grabación y por su parte, la RCA, la Radio Corporation of América, exploró progresivamente nuevos sistemas para grabar y transmitir sonidos de mayor calidad.

La siguiente fase, de innovación, supuso más que un cambio estratégico en la evolución general del séptimo arte, referente al sistema de alianzas y nuevas fórmulas

²²⁰ Véase ALLEN, R. C. y GOMERY, D., *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, Barcelona, 1985, p.152.

²²¹ Véase GOMERY, D., “La llegada del sonido a Hollywood”, en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 9-33.

de producción y adaptación. Es por ello que habrá que recordar el trabajo de las compañías cinematográficas, ahora como empresas impulsoras de la transición, y depositarias de aquellas realizaciones. La industria cinematográfica pronto vislumbró que los costes de la inversión en los cambios tecnológicos, el caso del sonido sincronizado mecánicamente, tendrían como resultado una rentabilidad asegurada y en el periodo de vorágine económica de finales de los años veinte un cuantioso número de compañías apostaron por ello.

La innovación para el desarrollo del cine sonoro significó un hito esencial, por cuanto sólo desde la decidida apuesta en el temprano 1926 de una compañía como la Warner Bros por el sistema de la AT&T, se obtuvieron los verdaderos frutos. Y para que pudiera materializarse éstos y otros proyectos de mayor envergadura, la *major* contó con fuertes sumas de capital provenientes de Wall Street, concretamente con una empresa de banca e inversiones de la talla de Godman Sachs, lo cual confirma esa alianza afortunada entre las nuevas tecnologías y la base financiera para arrojar tan buenos resultados (como ocurrió en otras fusiones), tal y como ha estudiado Gomery:

“Rápidamente, Warner y Goldman Sachs elaboraron un plan a largo plazo para intentar catapultar a esta compañía cinematográfica hasta un lugar similar al de Paramount. Goldman estableció un línea de crédito renovable de 3 millones de dólares con un consorcio de bancos para financiar películas prestigiosas y de alto presupuesto, y a continuación hizo un préstamo de 4 millones a los estudios Warner para que mejoraran sus instalaciones, adquirieran una pequeña cadena de teatros y crearan una red de distribución a nivel mundial”²²².

Sería a partir de entonces cuando la Western Electric, filial de la AT&T, junto a la Warner, se hicieran con la patente del sistema Vitaphone, el nuevo método tecnológico capaz de ofrecer el sonido desde dentro de la película, sustituyendo a la habitual orquesta en vivo.

²²² ALLEN, R. C. y GOMERY, D., *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, Barcelona, 1985, p. 158.

La Warner, por tanto, “estaba en la mejor de las disposiciones para protagonizar la etapa dorada del cine de Hollywood”²²³. El resultado fue el patrocinio de una película que serviría a la introducción del cine sonoro en Estados Unidos: el estreno de *Don Juan* en agosto de 1926, con la actuación operística de la Metropolitan Opera de Nueva York y la música instrumental incorporadas a la producción. Independientemente de que se dieron experimentos con anterioridad de sonido óptico grabado sobre la película (aunque no merece la pena indagar en ello), lo comúnmente aceptado fue considerar al *Don Juan* de Alan Crossland, una libre adaptación de poemas de Byron, como momento fundacional del sonoro.

Y la siguiente y trascendental consecuencia de largometraje híbrido fue la producción de *El cantor de jazz* en octubre de 1927, también de Crossland. Se trataba de un largometraje mudo en su mayor parte. El rápido impacto del filme le llevó a su estreno masivo, además de en toda Norteamérica en muchísimas salas europeas todavía en reconversión, por lo que se pasaría a menudo en formato mudo. Su popularidad no tuvo precedentes, supuso un hito cultural en todo el país difícil de superar, revolucionó el imaginario colectivo del espectador, y sobre todo, salvó de la quiebra a la Warner Brothers²²⁴.

Un punto de inflexión se había producido para que el resto de compañías se atrevieran a dar el paso en el desarrollo del nuevo sistema sonoro con la consecuente difusión de películas de forma masiva. Así, la Fox Film Corporation adaptaría para sus noticieros otra versión de la tecnología ofrecida por la AT&T para grabar el sonido sobre la misma realización. Sería a mediados de 1927, con un reportaje de la academia West Point y con la proyección de las hazañas del glorioso aviador Charles Lindberg, cuando dicha compañía alcanzara el exitoso camino que le iba a permitir producir y comercializar cine sonoro. El sistema Movietone Fox, fruto de la investigación de los

²²³ VIDAL, E., “Aportaciones europeas al cine americano”, en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p. 302.

²²⁴ Véase CRAFTON, D., “El público y la conversión al sonoro en Hollywood, 1923-1932”, en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 51-71.

ingenieros de la compañía, fue reclamado con fruición por las salas que querían sonorizarse y ofrecer aquellos noticiarios.

Al carro de la innovación también se subieron otras compañías como la Paramount, la Metro o la United Artists a partir de 1928, firmando acuerdos abiertos o en secreto con la AT&T o con la RCA para explorar y divulgar el sistema sonoro. La competencia estaba abierta, la adecuación de las salas a los nuevos equipos era cada vez más demandada y una empresa como la RKO, la Radio Keith Orpheum (que dependía de la RCA), se creó como consecuencia de la unión de su industria a un estudio hollywoodiense propiedad de la familia Kennedy, la Film Booking Office, dando como resultado una de las principales compañías sonoras.



Pruebas técnicas de adaptación al cine sonoro a finales de los años veinte

Bien es cierto que en los prolegómenos las cámaras hacían mucho ruido y los micrófonos lo captaban todo, interfiriendo al sonido que se quería mostrar, y para paliarlo se optaba por rodar en riguroso silencio, insonorizar a las mismas cámaras o recurrir a la “jirafa”, un micrófono situado en lo alto de la escena para conceder mayor movilidad a las cámaras y para que se produjera la menor pérdida de calidad en la

grabación²²⁵. Además, unidades portátiles de sonido fueron empleadas para el rodaje en exteriores.

Otro pilar básico en los preámbulos del cine sonoro, según Gomery y según ha demostrado la historia del cine fue la difusión. Los estudios más grandes crecían y divulgaban su nuevo método, a la vez que absorbían a otros más pequeños incapaces de competir. Aquella “edad de oro” de Hollywood definía la era de los estudios de los años treinta y cuarenta, contribuyendo a una estructura empresarial bien asentada desde la aparición del sonoro y que tan enormes beneficios propugnó. Hollywood duplicaría en pocos años su extensión dedicada a la implantación de nuevos estudios.

Se reclamaba la ampliación de los diálogos para que la transición al cine hablado fuese rápido e implicase una sostenible promoción, de ahí que uno de los primeros pasos fue la adaptación de los guiones. André Bazin²²⁶ ya nos habla de la crisis de argumentos que la “meca del cine” soportaba para abordar un cine sonoro con sentido, por lo que el recurrir al teatro, clásico las más de las veces, significaba una apuesta decisiva sin prejuicios que pudieran condicionar la calidad artística ni el afán comercial, como ocurría en una Europa más “purista”. Así, en su manual, Bazin aporta una cita que comenta el papel del eminente patrocinador cinematográfico de la época, Adolf Zukor, que ilustra a la perfección este tema:

“Adolphe Zukor, creador del star-system, muestra igualmente cómo en América, quizá más que en Francia, el cine empleaba su naciente toma de conciencia para lanzarse al pillaje en el teatro. Comprendiendo que el porvenir comercial del cine dependía de la calidad de los argumentos y del prestigio de los intérpretes, compró cuantos derechos de adaptación teatrales pudo e intentó contratar a las notoriedades del teatro de entonces. La imitación del teatro había servido de trampolín”²²⁷.

²²⁵ Véase BORDWEL, D. y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós, Barcelona, 2002, p.472.

²²⁶ Véase BAZÍN, A., *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 1990, 2ª ed., p.154.

²²⁷ IBÍDEM, p. 154

La conversión al cine sonoro y su difusión, comandadas por la Warner y por la Fox, llevó consigo la adecuación de más de 20.000 salas hacia 1930. Incluso infinidad de instituciones locales apoyaron económicamente a los propietarios de los cines de la ciudad para las nuevas instalaciones. Los sistemas de sonido óptico sustituyeron a los sistemas de sonido fonográfico instalados inicialmente. No se podía competir con los punteros Western Electric y RCA.

2.E.2.a. Algunos cineastas y películas en el periodo de transición al sonoro

Sirva este subapartado para citar algunos cineastas de gran reconocimiento con sus primeras películas sonoras en este periodo de transición, para esbozar el camino por el que el cine estadounidense transcurriría desde entonces. Resultaría arduo e innecesariamente laborioso mencionar un número cuantioso de obras de enorme trascendencia, por lo que las aquí citadas pueden explicar la situación general de aquellos momentos cinematográficos.

Alan Crosland con el *Don Juan* y *El cantor de jazz* supo recoger con oficio el sonido cinematográfico integrado en la propia sucesión de imágenes, esto es, formando parte de la realización, sin apoyos sonoros exteriores como era habitual. No obstante, como ha investigado Rodríguez Merchán²²⁸, en los inmediatos años siguientes a 1926 ya se produjo un número nada desdeñable de adaptaciones sonoras filmes mudos o de experimentaciones directamente con sonido, que se dejó sentir por todo el país merced a los nuevos sistemas como el Vitaphone o el Movietone acoplados a las salas.

Raoul Walsh, con bagaje suficiente como director y actor en el cine mudo, pronto se sumó a la novedosa dinámica cinematográfica. Meses antes del crack ya tuvo oportunidad de realizar en el ya señalado *In old Arizona* (donde también interpretaba el protagonismo de la historia), un largometraje sonoro rodado en exteriores si bien con la técnica del mudo. Por su parte, los años de la Depresión no impidieron que un

²²⁸ RODRÍGUEZ, E., “Pioneros del sonido en Estados Unidos”, en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 75-107.

director de la altura de John Ford, tras su amplio periplo en el cine mudo pasara a trabajar, desde bien temprano y sin mayores obstáculos, en una buena cantidad de realizaciones sonoras. Apoyado por el productor de la Universal Carl Laemmle, el cineasta de origen irlandés dirigiría *Hombres sin miedo* (*Air Mail*, 1932).

También otro cineasta prolífico como King Vidor realizó en 1929 una de las obras cumbre en ese periodo de transición: *¡Aleluya!* (*Hallelujah* rodada en exteriores naturales y con técnicas del cine mudo, para otorgar mayor libertad de movimientos a la cámara y para que el sonido asentado en las canciones –spirituals- se incorporara en la fase de postsincronización. Lewis Milestone obtendría un oscar por *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), un alegato antibelicista rodado con la postsincronización del sonido previamente grabado de los efectos de una contienda armada (bombas, cañones...).

El cine norteamericano supo reclamar con tino a dramaturgos que procedían de la cantera de Broadway para ocuparse de guiones y diálogos. Pero también Hollywood reclamó directores teatrales de gran talento que venían de Europa para reinventar la expresión hablada ante las cámaras. De esta manera, es sintomático el caso de James Whale, curtido en el mundo teatral de Londres y Nueva York. Dirigiría una película con las que obtuvo un gran reconocimiento: *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, 1931), una versión cinematográfica de la novela de Mary W. Shelley de la que se habían llevado a cabo numerosas piezas teatrales. Con Boris Karloff a la cabeza del reparto, Whale utiliza el sonido de manera tan efectista que prefijará para la posteridad algunos de los códigos más llamativos del cine de terror. También claros matices teatrales contiene el *Drácula* (*Dracula*, 1931) de Tom Browning, pionera igualmente del cine de terror y basada en versiones escénicas anteriores.

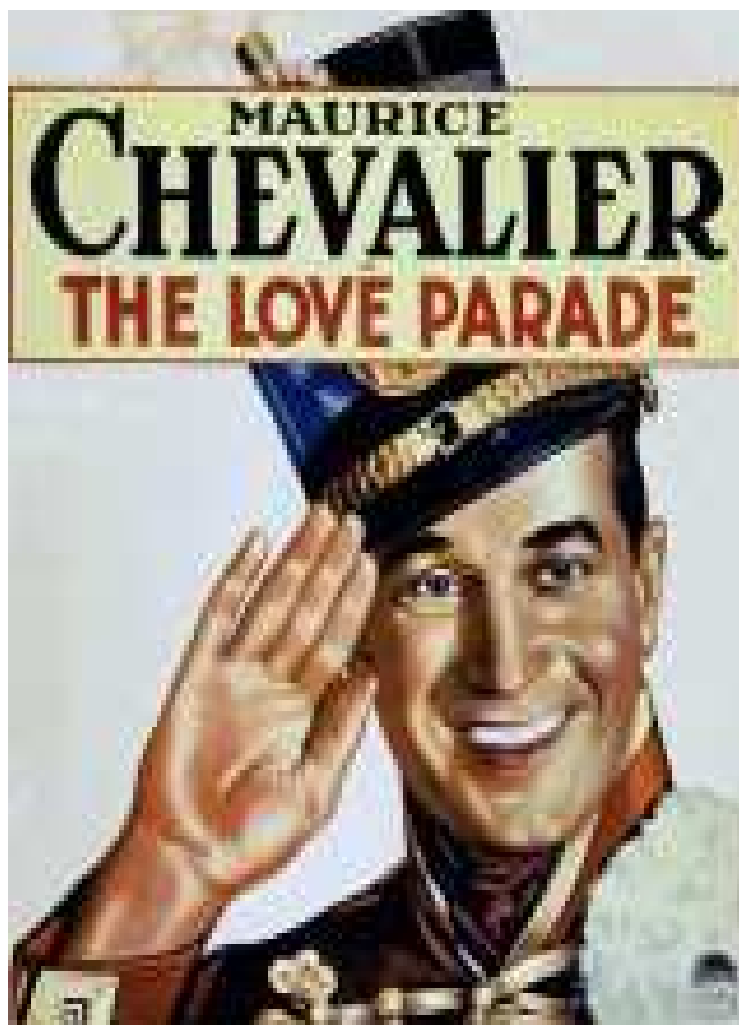
Llegados a este punto no se puede dejar de comentar la raigambre sonora que poseía el género musical. Muchos filmes tenían como soporte primordial un acompañamiento musical que les diese sentido.

Las revistas de Broadway y el mundo de Hollywood aunaron sus esfuerzos en aras de producir según los nuevos cánones, pero quien mejor contribuyó a que el género

triunfara fue el director de origen alemán Ernest Lubitsch. En *El desfile del amor* (*The Love Parade*, 1929) millones de espectadores llegaban a tararear a menudo tanto las marchas militares como los vales de la banda sonora, junto a la ironía y el buen hacer técnico de Lubitsch.

Como dice Rodríguez Merchán,

“Lubitsch sería uno de los artífices de esta reinención fílmica del musical de Broadway...su mayor acierto es, en nuestra opinión, su despreocupación por la supremacía del diálogo, su descubrimiento de que en muchas ocasiones las mejores secuencias pueden llegar a ser aquellas en las que la imagen y su banda sonora no necesitan palabras de apoyo”²²⁹.



El desfile del amor (Ernst Lubitsch, 1929)

²²⁹ IBÍDEM, p.99.

Por otro lado, la técnica del sonoro fue muy apreciada para plasmar en la pantalla, junto al sonido realista de lo acontecido, las vicisitudes urbanas entresacadas de los conflictos del mundo del crimen que el género policiaco aglutinó. Ruidos de coches, sirenas de policía, música de clubs, disparos... formaban parte de la parafernalia de la representación de un mundo nocturno y sórdido.

Howard Hawks mostraría un notable trabajo con dos películas de enorme relevancia que venían a renovar el film de gángster en aquellos años, como *Código criminal* (*The Criminal Code*, 1931), ambientada en un presidio y donde alcanza la máxima verosimilitud, y *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932), que tratan la figura de un Al Capone cruel y asesino desde el sarcasmo y frialdad de los diálogos. Para ambas películas el director norteamericano contaría con el asesoramiento del propio Capone.

En la misma onda policiaca y gangsteril trabajó otro gran director: William Wellman, también realizador de muchas obras de distinto género. Los aspectos sonoros de su película más conocida y exitosa, *El enemigo público* (*The Public Enemy*, 1931) con James Cagney capitaneando toda la trama, nos trasladan a los suburbios criminales de la gran urbe, recogidos en los primeros minutos desde una concepción documental para exponer sin cortapisas la situación deleznable que padecía la ciudadanía. A ello se sumarían los sonidos propios del mundo del hampa, con los frecuentes ametrallamientos, los ruidos de los bares, derrapes de coches...

2.E.2.b.- La nueva forma de interpretación actoral.

En contraposición al cine mudo, donde los subtítulos ofrecían la posibilidad de sintetizar lo expresado por el movimiento de los labios, los diálogos del cine sonoro proponían ahora la recepción de sentimientos e intenciones de los personajes dotados de voces. El espectador, que era capaz de percibir íntima e individualmente lo que emanaba de los actores, se sometía a una expresividad más amplia y objetiva. La magia del mundo interpretativo silente quedaba disminuida sin remedio. La valoración de las estrellas sufrió una alteración consistente.

Un gran número de actores u actrices, muchos en la órbita del “star-system” hollywoodiense, tuvo que acoplarse a los nuevos formatos, si bien, algunas estrellas quedaron relegadas por su inadaptación. Algunos temían que sus voces no estuviesen a la altura, con lo que el pánico estaba asegurado cuando se sometían a las “pruebas de voz”. En 1928 se desató una oleada de incertidumbre en el colectivo actoral a causa de las exigencias cinematográficas por venir. Las compañías de cine ya no consideraban a las estrellas el centro de la industria. Al respecto, Walker recoge en su manual la cita de un periodista especializado de la revista Variety, Roy Pomeroy, que en mayo de 1928 exponía un escenario apocalíptico para el mundo actoral:

“Las estrellas del cinematógrafo se están extinguiendo. Las películas sonoras expulsarán a las bellezas mudas de ambos sexos que dependan de sus caras o de una moda entre los admiradores... El talento será la regla suprema... Se trata ahora de que los actores se ajusten a las películas. El sistema de estrellas que dominó la industria del cine desde su origen está a punto de ser arrojado a la basura... Parece inevitable el total eclipse de muchas de las anteriores estrellas favoritas”²³⁰.

Y es que la capacidad de decidir de los nuevos hombres del sonido significaba que un determinado actor o actriz podía quedar fuera de la producción. Ingenieros y técnicos albergaban el poder de apoyar o rechazar a los intérpretes si éstos no mostraban el perfil óptimo en las “tomas”. El temor estaba justificado, el desinterés de los estudios podía pasar desde una negativa hasta la no citación a las pruebas, de lo que se deducía que el despido era la respuesta.

La inseguridad del colectivo actoral suponía una baza negociadora de los ejecutivos ante las exigencias económicas o artísticas de aquellos, muchos de ellos demasiado cotizados en la época anterior. En adelante, para poder mantener el estrellato o no caer en el olvido había que firmar acuerdos más moderados (entre otras cosas, también porque la adaptación a los nuevos equipos conllevaba un alto coste

²³⁰ POMEROY, R., citado por WALKER, A., *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970, p. 249.

económico). La caza de talentos de Broadway, cineastas, guionistas, apuntadores y estrellas llevó implícito una pequeña crisis a la temporada teatral de 1929, ya que los productores cinematográficos exigían la comparecencia de aquellos varios meses antes para preparar rodajes y grabaciones, lo que provocaba un desajuste en el mundo del escenario.

Otro gran problema que afectaba a actores y actrices fue la adecuación tecnológica. El cuantioso número de sistemas de sincronización de sonido de los primeros años repercutió en el mundo de la interpretación, por cuanto las grabaciones, con mayor o menor grado de perfección, podían dañar la reputación de las estrellas. Una mala calidad en la recepción natural de las voces podía incidir en las preferencias del público por aquellos. A pesar de que a finales de 1929 se cuadruplicó el número de salas adaptadas al sonoro, unas 4.000 en todos los Estados Unidos, se estipula que en el 75% de dichos cines todavía existían defectos sonoros²³¹.

Pero por otro lado, se debe subrayar que la idea generalizada de que la llegada del sonoro conllevaba la ruina de los actores de los años veinte no es del todo cierta. Estrellas crecientes o en decadencia vieron una oportunidad inmejorable para adaptarse e incluso de consagrarse. Ya hemos visto la magia y la personalidad que despedía Greta Garbo, el caso más paradigmático de triunfo en ambos formatos. Por su parte, un Clark Gable o un Edward G. Robinson procedente del teatro y de pequeños papeles en el mudo ascendieron vertiginosamente en los años treinta. Igualmente, Joan Crawford o Norma Shearer, que empezaron a mediados de los veinte, demostraron con sus voces naturales que los nuevos tiempos estaban hechos para ellas. Como dice Walker:

“El sonido humanizó y democratizó a las estrellas. En un periodo de tiempo sorprendentemente corto, en cuestiones de meses, destreza verbal, fuerte naturalismo y acusada personalidad, habían sido alentados para formar el idioma de Hollywood. Y quienes lo dominaron se convirtieron a su vez en

²³¹ Véase WALKER, A. *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970, p. 252.

una parte del idioma norteamericano, personas admiradas e imitadas por millones de espectadores”²³².

A dicha dinámica pertenece la enorme transformación del espectro del mundo del estrellato, “donde las sofisticadas, exóticas y aristocráticas estrellas de los años veinte fueron reemplazadas por buenos chicos y chicas perfectamente americanizados: de Rodolfo Valentino a Spencer Tracy, Gary Cooper o James Stewart; de Gloria Swanson a Loretta Young o Katherine Hepburn”²³³.

Somos conscientes de que el cine de la nueva etapa sociopolítica que se cernía sobre Estados Unidos, ansiaba reconciliar al espectador con los ideales del “sueño americano”, como ya se observó. De ahí que un cine de los años treinta inmerso en el *New Deal* supusiera mucho más que un aliado para el escapismo, antes bien, se trataba de una herramienta cultural que buscaba la estabilización a través de la representación de unas reglas sociales, en principio éticas.

En el lado contrario a la adaptación hubo actores que sucumbieron paulatinamente a la “colonización” del cine sonoro. El caso de Lillian Gish, muy bregada en películas señeras de la década anterior, es muy representativo de la falta de integración. O el de Clara Bow, arquetipo de chica moderna ahora denostado frente al realismo que envolvía a la nueva era de la Depresión. Sin contar con el papel de los críticos y de los medios de comunicación, que si bien podían encumbrar a los actores de la nueva hornada, también eran capaces de hundir a los divos, como fue el caso de estas dos actrices.

Como no debemos olvidar que ciertos actores rechazaron su conversión por puro convencimiento, como Buster Keaton, John Gilbert, o el mismo Chaplin, quien negó la validez artística del sonoro e incluso evitó hablar en una película supuestamente sonora como *Luces de Ciudad* entrado el año 1931 (más tarde haría lo mismo en

²³² WALKER, A., *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970, p. 281.

²³³ MONTERDE, J.E., *La imagen negada: Representación de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p.136.

Tiempos Modernos). Dicho filme supone en realidad un alegato contra las películas habladas en favor del gesto; en realidad, al director no se le entiende sin su estatus de vagabundo favorecido por el gesto, y *Luces de Ciudad* resulta de lo más elocuente. De nuevo el caso de Charlot podría resultar paradigmático, en el sentido contrario de integración teatral en el cine, pues la máxima expresividad del actor-director ante la pantalla se logra exponiendo el gesto en el mínimo espacio de tiempo, en la duración siempre acotada de la secuencia.

En general, no se puede definir una situación concreta del mundo actoral en el periodo de transición al cine sonoro. Si hubo adaptación sin graves contratiempos por muchos intérpretes, también se vio postergado el trabajo de un buen número de ellos, voluntaria o involuntariamente. Por un lado se perdía en fascinación inconsciente proyectada en el público, pero por otro se ganaba en expresividad y autenticidad.

Por último no se puede obviar que la técnica del sonoro progresaba a la vez que la Gran Depresión iba campando a sus anchas, algo asumido en una Europa desprotegida en defensa de sus intereses y que en Estados Unidos supuso una gran contradicción en buena medida, más allá de que sus bases cinematográficas se vieran también muy tocadas.

2.F. LA CRISIS DE 1929 Y LA INDUSTRIA DEL CINE

Señaladas ya en la primera parte de este trabajo algunas de las características que generaron la crisis de finales de 1929, así como sus consecuencias más apremiantes, recordemos someramente la situación de inestabilidad socioeconómica a nivel mundial, que tendría su reflejo indudable en el cine. Desplome de valores bursátiles, interrupción de flujo de capitales, desempleo y pobreza crecientes, quiebras empresariales y bancarias, proteccionismo de los mercados,... en definitiva, un proceso global denominado “mundialización de la economía”²³⁴ que tuvo en el historiador Hobsbawm a uno de sus primeros definidores.

Ahora, el sentido de este apartado debe encaminarse a analizar la crisis que experimentó la propia industria del cine, con el fin de aprehender las circunstancias infranqueables que han condicionado el desarrollo del séptimo arte, conformando su idiosincrasia hasta nuestros días. Una perspectiva amplia pero concisa debe llevarnos a profundizar en las repercusiones que tuvo la crisis de 1929 en un joven medio de expresión artística, irremediabilmente sujeto a intereses y vaivenes económicos.

Tras repasar algunos aspectos relevantes del cine del periodo silente y el de su incorporación al sistema sonoro, toca por tanto detenerse en un momento cinematográfico coetáneo a los anteriores, pero con la gran salvedad de que estuvo protagonizado por una catástrofe financiera de enorme envergadura en todo el mundo. El ascenso y caída de la industria cultural más trascendental del siglo XX se iba a producir en un espacio corto y convulso de tiempo, lo que significaba que a la inseguridad económica habría que añadir la incertidumbre profesional provocada por el shock. Además, donde hasta hacía muy poco había medios para producir ahora se asistía a una incapacidad creativa por falta de los mismos.

Al igual que el resto de los sectores productivos, el cine se vio sometido a una carencia de resultados inmediatos, bloqueado en los meses y años siguientes a octubre de 1929 por falta de unas inversiones que no pudieron mantener el ritmo que había

²³⁴ Véase HOBBSAWM, E. J., *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Crítica, Barcelona, 1995, p.101.

marcado casi toda la década. La dinámica general del cine, en lo concerniente a lo estudiado hasta ahora, cristalizaría en una fuerte conmoción: la sociedad, las compañías, los actores, la adaptación del sonoro, y como no, el ámbito laboral común, sucumbieron al influjo de una etapa de extrema contracción económica; todo lo que concernía al mundo del espectáculo cinematográfico se resintió sobremanera a causa de unas leyes de mercado incapaces de hacer frente a la Depresión.

Pero mientras una Europa proteccionista con fuertes limitaciones productivas intentaba resistir ante el envite norteamericano, la industria del joven país causante de la crisis global no sólo se iba a afianzar paradójicamente con holgura, sino que también se iba a constituir en paradigma de la dinámica cinematográfica internacional, sobre todo desde la implantación del *New Deal*. Observemos las grandes diferencias.

2.F.1 Limitaciones y proteccionismos europeos

Como era de esperar, la crisis capitalista mundial iba a arrasar a unos países europeos no sólo interconectados con el sistema de economía de mercado, sino también carentes de unas bases industriales y culturales que todavía no se habían recuperado, con la excepción de las iniciativas de vanguardia. Porque si tras la Gran Guerra los años veinte vieron cómo las partidas presupuestarias públicas habían estado destinadas a recomponer los diversos sectores de la producción, cuando acaeció la crisis del “jueves negro” de 1929 se tuvo que hacer frente a la debacle de los sistemas económicos internos, muy ligados a las operaciones bursátiles internacionales, lo que redundaría en un limitado interés por el cine.

Por tanto, a la larga posguerra de Europa y de su cine, sin tiempo de recuperación iban a acontecer unos hechos tras el estallido de la crisis que, profundizarían aún más en el estado de precariedad generalizada frente a su vecino del otro lado del Atlántico, que aun protagonizando los excesos del crack, iba a capitanear el rumbo mundial del séptimo arte.

El esplendor norteamericano asentado en unos géneros configurados ofrecía unos frutos muy valorados en todo el mundo. Un buen número de películas preclásicas se realizaron en este periodo, con unos esquemas narrativos reconocibles, para el disfrute de todo tipo de público europeo que soportaba las limitaciones del producto propio, incluidas las aventuras autorales o independientes todavía no del todo entendidas ni apreciadas.

La situación de inestabilidad general en Europa, ligada a la incapacidad de competir contra aquella gigantesca maquinaria, hacían resurgir las diversas iniciativas proteccionistas, aun en regímenes distintos. Recordemos que el sistema de cuotas como fórmula para frenar el poderío “made in USA”, en definitiva, las cortapisas al número de entradas de películas extranjeras y de su distribución, pronto quedaría colapsado a causa de la precariedad logística y organizativa en defensa del producto nacional.

En el caso de Alemania ya se han recogido los comentarios de Kracauer sobre los “filmes de cuota” que provocaba un auténtico mercado negro por parte de compañías medianas, que adquirirían certificados de importación de películas norteamericanas frente a los intentos gubernamentales por restringir su número. Se trataba de una práctica proteccionista para intentar salvaguardar los propios intereses cinematográficos a la vez que ideológicos, como se confirmó poco después con el advenimiento del nazismo; y una estratagema similar llevó a cabo Italia, que padecería una clara impotencia de producción y hasta bien entrada la década de los años treinta no lograría imponer un reglamentación con cierto éxito.

El cine británico seguía la estela impuesta por su amigo anglosajón años antes, aunque merece la pena destacar la producción propia de documentales durante los años treinta. Pero el déficit cultural lastraba un desarrollo óptimo en la industria cinematográfica, ya que el gasto público había estado destinado mayoritariamente a recomponer el país, además de que el crack de 1929 había dañado enormemente la posibilidad de invertir de grandes empresarios y banqueros de Londres, muy cercanos a los asuntos financieros de Nueva York.

Por otro lado, una controversia infranqueable se originó en el seno del sector cultural británico y el político²³⁵. Si la mayor parte de la intelectualidad deseaba preservar mediante el cine los valores tradicionales frente a una industria norteamericana en principio ajena, las autoridades pretendían que los cineastas no fomentaran conflictos con el Estado, so pena de verse abocados a los tribunales o al desempleo. A las limitaciones materiales de producción propia se añadía por tanto, el bloqueo de la creatividad británica para representar la realidad del país, un costumbrismo relegado por el glamour de Hollywood.

Otro ejemplo, el de la industria española, no presentaba precisamente un horizonte halagüeño de capacidad propia, más allá de los intentos de buscar inversiones en los gobiernos de Primo de Rivera, Berenguer y de la Segunda República, que tras el crack sufrieron el colapso de las inversiones en todos los órdenes. La tónica general era dramática, sin medios eficientes ni estudios competentes, por lo que el cine y todo lo que le concernía suponía el olvido de la industria cinematográfica española. Es más, como comenta Gubern²³⁶, cuando vino el sonoro, en ciertos sectores políticos y mediáticos de influencia se opinaba que se estaba asistiendo a un repudio total de un espectáculo ruidoso.

Ni siquiera el ambicioso Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en el Madrid republicano de octubre de 1931, con importantes representantes de México y Argentina y con las premisas de proteger el idioma y de fortalecer los lazos económicos y culturales panhispánico, tuvo los resultados prácticos espectaculares que se pretendían. La ECESA (Estudios Cinema Español, S.A.), empresa creada ad-hoc tras el congreso, con sus flamantes estudios de Aranjuez para su puesta en marcha, poco pudo hacer ante la clara dependencia del exterior y de la ínfima producción.

Incluso las medidas del ministro de Hacienda del gobierno Azaña, Carcer, que impulsó gravámenes y aranceles para las importaciones foráneas, no tuvieron la

²³⁵ Véase DE PAZ, M. A. y MONTERO, J., *El cine informativo, 1895-1945: creando la realidad*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 86-87.

²³⁶ Véase GUBERN, R., *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*. Lumen, Barcelona, 1977, p.35.

recaudación esperada, entre otros motivos por la protesta de los distribuidores y por el cambio de orientación en 1935 del ministro Chapaprieta, que con la rebaja de dichos impuestos favoreció a empresarios y a películas extranjeras.

A todo ello hay que señalar que a pesar de los mecanismos proteccionistas, la mermada industria del cine europeo sufrió además las dificultades propias de la adaptación al sonoro en los años de transición y de crisis, con la consiguiente falta de recursos para dicha transformación. Como sabemos, resulta sintomático que las principales iniciativas procediesen (salvo excepciones, como la Tobis alemana capaz de apoyar al resto de países) de coaliciones de empresas nacionales con las *majors* en el proceso de equipación de aparatos y salas apropiadas.

La guerra de patentes sonoras entre países supone un capítulo por sí sólo, sobre todo en aras de salvaguardar siempre los intereses propios, como era lógico en unos momentos de crisis económica mundial y de supremacía clara de Estados Unidos en la industria del cine.

2.F.2.- Estados Unidos: retraimiento y paradoja.

Llegados a este punto, se he de comentar que la propia crisis en la industria del cine supone uno de los aspectos primordiales de este trabajo doctoral. Ello se debe a que se ha tratado de investigar cómo un sector tan próspero, que desde principios de los años veinte crecía imparable, se vio notoriamente afectado en todos los sentidos por el crack de 1929, como no podía ser menos. Pero lo más llamativo es que existieron unos matices en ese teórico proceso de declive, que fueron tan fuertes que se debe exponer un detenido repaso a los mismos, puesto que a menudo se contradecían con lo que sucedía en la realidad más inmediata. No obstante, afrontemos primero la adversidad de los factores causantes y consecuentes.

2.F.2.a. Causas de la crisis y consecuencias inmediatas: el fin de un auge

Hemos comprobado cómo el culto a la libertad de mercado, traducido en la aparición de la primera sociedad de consumo, en el ámbito de la industria del cine trajo como consecuencia un desarrollo económico inusitado de las empresas afines, esto es, en las principales compañías del primer tercio del siglo XX. El consolidado Sistema de Estudios estaba basado en el desarrollo del *trust* y en la concepción del monopolio, es decir, la posibilidad para una compañía de producir, distribuir y proyectar cada película dentro de una estructura integrada y acaparadora en el sector.

Aquella “serpiente” del monopolio, como opinaba Galbraith (que venía a coincidir con uno de los críticos estadounidenses de ideología marxista más influyentes, Thomas H. Guback), implicaba que el sector cinematográfico podía establecer precios y condiciones para la venta de los productos de sus asociados en el extranjero, concertar acuerdos para su distribución, disminuir las restricciones impuestas a dicha distribución mediante negociaciones directas o acuerdos bilaterales, influir en las iniciativas locales, conceder subvenciones para el desarrollo nacional, etc. Se confirmaba una vez más, “...todo un proceso mercantilista que actuaba al igual que cualquier otro sistema productivo para alcanzar la máxima rentabilidad económica²³⁷, que orillaba cualquier alternativa que hubiese podido frenar la caída.

Todo ello llevaba a permitir a un estudio programar con antelación suficiente cada realización, pero además, llevar a cabo una serie de importantes inversiones en material, salas, personal técnico e interpretativo con contratos de larga duración. “Se trata de un negocio bien organizado, altamente capitalizado y poderoso; una película es concebida, producida y comercializada de modo casi idéntico a como lo son muchas otras mercancías”²³⁸. El monopolio era un mecanismo muy apreciado, más en unos momentos socioeconómicos tan difíciles, por lo que la práctica era la habitual de la década anterior.

²³⁷ Véase GUBACK, T.H., *La industria internacional del cine*. Fundamentos, Madrid, 1976, p. 53.

²³⁸ IBÍDEM, p. 37.

Ante los desmanes de los grandes estudios hollywoodienses y el desastre al que contribuyeron, la propia administración se interesó activamente para paliar el monopolio. Como comenta Casimiro Torreiro²³⁹, ya desde 1921 la Federal Trade Commision, dependiente del Departamento de Justicia, se estaba ocupando de la táctica comercial de la Paramount con su aplicación de la contratación por lotes, que dejaba al exhibidor impotente al quedar obligado a quedarse con filmes no deseados, un largo litigio que duró hasta 1931 y sancionado a favor del poder político, pero del que la misma compañía y otras importantes hicieron caso omiso al continuar con sus presiones.

Hay que indicar que en los ocho meses que siguieron a junio de 1928 se invirtieron en la industria cinematográfica de Estados Unidos la cifra aproximada de 24 millones de dólares, cuando en los últimos quince años se había gastado 65 millones; además, antes de finales de 1929 se estaban contrayendo deudas por valor de otros 13 millones de dólares²⁴⁰. Es decir, que la apuesta abierta y directa de las compañías e instituciones por un sector enormemente rentable, que estaba respaldado por las principales fortunas del país y que cotizaba en bolsa, formaba parte de una dinámica casi sin control y sin que se vislumbrara su final dado su crecimiento exponencial.

Resulta curioso que como nos han recordado multitud de historiadores, incluso cuando estalló la crisis económica en aquellos fatídicos días de octubre, las teorías del prestigioso prohombre de las finanzas John D. Rockefeller asegurando, de manera optimista y populista, que la prosperidad volvería de inmediato, incitaban a no desatender las inversiones y los negocios, incluida la industria del cine. Ello tiene mucho que ver con la gestión de las diversas compañías, grandes y pequeñas, que no fue demasiado coherente en términos generales cuando sobrevino la crisis. Independientemente de que salieran a flote las más importantes, fruto de fusiones o absorciones de las menos pudientes, lo cierto fue que la industria quedó seriamente tocada.

²³⁹ Véase TORREIRO, C., "Hollywood y la Casa Blanca: la lucha antimonopolista", en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.47.

²⁴⁰ Véase WALKER, A. *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970, p.251.

Sirvan las ilustrativas frases de Giuliana Muscio para relacionar sintéticamente el fenómeno de la Depresión socioeconómica con su repercusión en la industria del cine:

“La Depresión ataca los cimientos ideológicos estadounidenses del eterno futuro y mina el vínculo calvinista entre éxito económico y favor divino, cuestionando el mito de Norteamérica. Tampoco el cine puede sino registrar la turbulencia y la desesperación de la época. En la economía cinematográfica, la Depresión conlleva, aunque con retraso, efectos negativos en las finanzas, y la quiebra de algunas productoras. La Integración vertical y el sonido, que necesitan grandes inversiones, provocan un notable endeudamiento de los estudios en el mundo financiero”²⁴¹.

Respecto al desvío de las ganancias de las *majors* hacia los valores bursátiles, también entró a formar parte de esa “demencial especulación”²⁴² que apuntaba Galbraith, al igual que el resto de las empresas que no administraron adecuadamente sus dividendos, muchas de ellas abocadas a la bancarrota. O sea, que el hundimiento de las acciones de la Bolsa de Nueva York que las *majors* sufrieron, obedecía a la misma dinámica perversa a que se vieron sujetas las cotizaciones de emporios como la General Electric, el Goldman Sachs Trading Co. y muchas otras cuando estalló la burbuja bursátil y financiera.

Lejos de entrar en el detalle de las operaciones más relevantes en Wall Street referidas a la industria del cine, sí hay que señalar ciertos factores que se sumaron a la debacle propios del ámbito empresarial del momento. Porque también hubo acumulación de excedentes de realizaciones que no lograban estrenarse en el exterior; o desajustes en la balanza exterior cinematográfica; o impedimentos para la

²⁴¹ MUSCIO, G., “Cine: producción y modelos sociales y culturales en los años treinta”, en VV.AA., *Historia Mundial del cine. Estados Unidos*. Akal, Madrid, 2011, p. 502.

²⁴² GALBRAITH, J.K. *The Great Crash: 1929*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, New York [1ª ed. 1954]. Traducción en español: *El crac del 29*. Ariel, Barcelona, 2000, pp. 8-9.. [5ª ed.].

introducción del cine europeo; o contracción en la producción de las compañías más modestas que no podían competir con ese monopolio de las grandes; o avaricia de títulos de compañías como la Warner Bros o la Columbia Gramophone con el objetivo de un rápido enriquecimiento; o decisiones desafortunadas por parte de los principales poderes de Estados Unidos.

La realidad se impuso, el crash sobrevino, y ya sabemos que tras la “semana negra” de octubre, la creciente escasez de dinero por el número de quiebras bancarias, incapaces de atender las demandas de los depositantes angustiados, hizo que se desatendieran importantes inversiones en todos los sectores. Y entonces ocurrió lo inevitable: desde principios de 1930 diversas consecuencias llegaron a ensombrecer gravemente el panorama socioeconómico del país, y por ende, el cinematográfico. Observemos varias de ellas.

La caída de la demanda de los consumidores, que dejaban de asistir a las salas; el fuerte endeudamiento de muchas empresas cotizantes en Wall Street, que habían arriesgado cuantiosos capitales en futuras producciones; el colapso crediticio de las entidades espolgadas por la Reserva Federal, que no sólo bloqueaban las actividades propias empresariales sino también la viabilidad de proyectos cinematográficos ya comenzados; las altas tasas de paro, con el 25% en 1932 y con un buen número de trabajadores procedentes de la industria del cine; el hundimiento masivo de bancos (más de 700 en 1930, muchos pequeños del ámbito rural) incapaces de soportar todo tipo de iniciativas, también de las pequeñas compañías cinematográficas; la caída de las exportaciones a la mitad, que tenía al sector agrícola como principal valedor y que con las leyes arancelarias y el proteccionismo también hacía resentirse al número de películas que salían; las medidas conservadoras del gobierno Hoover-Mellon, que no se arriesgó a apuntalar el sistema y por tanto, a aportar liquidez a bancos, empresas y a consumidores, lo que tocaba muy de cerca a la industria cinematográfica.... en conclusión, todo un cúmulo de circunstancias adversas que entrelazaban la economía pública y privada con los intereses del séptimo arte, dado su carácter eminentemente mercantil.

En lo que respecta a la caída en la recaudación de la taquilla, son muy ilustrativos los datos que nos facilita Janet Staiger para esos primeros años, basados en la información de la *Standard Trade and Securities*²⁴³: durante el periodo de finales de 1929 hasta mediados del año siguiente, el declive se situó en unos 1.100 millones de dólares, bajando a 800 millones en 1931, y continuando el descenso hasta 625 millones en 1932.

Por su parte, Jaime Willis²⁴⁴ apunta una estadística de lo más inquietante: de los 110 millones de espectadores semanales en 1929, se pasó a 80 millones a comienzos de la década, una cifra que bajaría hasta los 50 millones en 1932. Y tomando como ejemplo los números de la Warner, objeto de estudio de Willis, “tras haber registrado unos beneficios de 14 millones de dólares en la temporada de 1929 y siete millones en la siguiente, el estudio perdió casi ocho en la de 1931. En la misma temporada, la RKO perdió 5,6 millones y la Fox tres millones”.²⁴⁵

Resulta un fenómeno bien elocuente que en aquellos primeros años de crisis, una gran multitud de la sociedad urbana (quienes habían caído en el desempleo y en la miseria absoluta), no tenía siquiera para pagarse una entrada. Esto fue un hecho palmario más allá de que muy al contrario, y ello forma parte de la gran paradoja que se abordará más adelante, el número de espectadores no disminuyera de manera alarmante.

Además de estos indicadores sobre el retraimiento en la asistencia popular y de las cantidades recaudadas en esos primeros años, observemos otros aspectos muy significativos, sobre todo el cambio de modelo de gestión económica. Y todo, porque la Depresión estaba ahí para quedarse un tiempo indeterminado, dada la delicada coyuntura general del país y las desafortunadas medidas de los implicados, cuando no la omisión de medidas enérgicas por quienes ostentaban los resortes del poder, que

²⁴³ “Theatres and Motion Pictures, *Standard Trade and Securities* 75, nº 22 (1935), Nueva York.

²⁴⁴ Véase WILLIS, J., *Warner Bros.* T & B editores, Madrid, 2008, p.23.

²⁴⁵ IBIDEM, p. 23.

optaron por no aportar suficiente masa monetaria en el mercado, o confiaron en la propia autorregulación de los mercados, como ya se comentó.

Una primera consecuencia lacerante para la industria del cine, poco después del estallido de la burbuja financiera, fue la de que muchos ejecutivos de Wall Street se trasladaron a los estudios de la costa oeste para intentar recaudar lo prestado, dada las fuertes pérdidas bursátiles de las compañías cinematográficas, lo cual implicó una gran pérdida de autonomía de empresarios y actores, que hasta entonces habían residido a casi 5.000 kilómetros de distancia de las oficinas de Nueva York que apoyaban los proyectos.

La exigencia de capitales al inexpugnable Hollywood dio como resultado la caída de importantes líderes de la industria, así como el ascenso de otros gestores de las finanzas más pragmáticos, cuando no directamente dependientes de las decisiones de las entidades bancarias u organismos oficiales. Por ejemplo, consecuencias de índole judicial tuvo que soportar la Fox Films Corporation que, expandida en exceso con más de 500 salas por todo el país vio como su alma mater, William Fox, tuvo que acceder a una fusión con la Twentieth Century como única alternativa si no quería ser despojado de su imperio. A pesar de ello, la Fox se vería relegada a un segundo plano.

Se había hecho perentorio tener un control más estrecho de la marcha de las empresas cinematográficas por parte de quienes se constituían en sus financiadores. Y a menudo se obligaba a procesos de concentración industrial (no del todo beneficiosos para los trabajadores). Dos poderosos trusts económicos de Estados Unidos, como el grupo Morgan de telefonía y el grupo Rockefeller implicados en los medios radiofónicos, se convirtieron en los verdaderos vigilantes de las grandes sumas de dinero invertido en las realizaciones. Así sintetizó Sadoul esta cuestión:

“Cuando se agotaron los recursos de Hollywood por la prolongación de la crisis, las cifras de los negocios de desplomaron. Al tener que recurrir las grandes sociedades al Chase National Bank de Rockefeller o a la Atlas Corporation de Morgan, se les impusieron reorganizaciones draconianas que acabaron de poner la producción bajo el control directo de un

puñado de financieros, convirtiendo a Hollywood en un feudo de Wall Street”²⁴⁶.

En resumen, desde principios de los años treinta, el mayor intervencionismo económico en pos de velar por los intereses invertidos iba en detrimento de los creadores. Se reducía el azar al mínimo y se confiaba a especialistas los trabajos de adaptación, diálogos, ambientación, sonido, secuenciación y otros elementos para los que los presupuestos eran muy ajustados. Sus manuscritos eran largamente elaborados y preveían todos los detalles con el objetivo de ahorrar costes y tiempo.

La potestad en la producción aumentó y se fortaleció en manos de aquellos poderes que, asociados para no perder aliento en la rentabilidad económica, imaginaron nuevas formas de exhibir y de distribuir, como ya advertimos en las explicaciones de Gubern y de Sadoul sobre los *producers*. Ante una crisis de tal envergadura, ante unas previsibles pérdidas desde los mismos cimientos de una industria de tal magnitud, la solución estaba en ofrecer facilidades al público espectador, en precio y en cantidad, sin que a menudo importase demasiado la calidad del producto y sí su impronta comercial.

“El mundo financiero imponía a la industria del cine operaciones empresariales cada vez más complicadas. El sistema de doble programa, combinando con prácticas comerciales como el alquiler de bloques, provocaba un mayor grado de programación, eficiencia y diversificación en la producción cinematográfica. La publicidad se centraliza más y es controlada prácticamente desde la sede neoyorquina del estudio, con la consiguiente exclusión del profesional local, y la explotación por completo del control de las salas de estreno”²⁴⁷.

La búsqueda de público, por tanto, se basaba en el equilibrio de la doble exhibición entre películas de serie A y B. La maximización de los beneficios y el

²⁴⁶ SADOUL, G., *Historia del Cine Mundial. Siglo XXI*. México D.F.-Madrid, 1991, [1ªed.1972], p. 218.

²⁴⁷ WILLIS, J. *Warner Bros*. T & B editores, Madrid, 2008. p. 19.

intento de huir de las leyes *antitrust* se aunaron en la práctica productiva y distributiva de las grandes compañías. Por otro lado, el mal menor de una pequeña compañía o de una independiente podía ser la práctica sistemática del doble programa, donde una producción de bajo presupuesto complementaba a un gran film producido por una *major*.

Era evidente que la mayoría de las veces, por sí sola la producción de las modestas no resultaba suficiente para satisfacer las necesidades de exhibición. Sin embargo, hubo asociaciones de exhibidores pequeños o independientes que intentaron proteger sus intereses, ya que con frecuencia se sometían a alquileres a ciegas por parte de las *majors* y se dejaba a las zonas rurales sin posibilidad del espectáculo. La Allied States o la MPTOA (Motion Picture Theatre Owners Association) fueron las más importantes²⁴⁸.

El retroceso en los gastos y la disminución de la producción que acarrearón las nuevas directrices hizo que a principios de 1932 sólo quedaran seis compañías en activo, como era de esperar, las grandes que pudieron soportar el envite: la Paramount, la Universal, la R.K.O., la Warner Brothers, la M.G.M. y la Fox (por su parte, tras sucumbir durante unos meses, tanto la Columbia y la United Artists lograron salir airoso aun sin el nivel de sus competidoras). Además, todas se vieron sujetas a consolidar un equilibrio de fuerzas se querían mantener su estatus. “Una táctica de supervivencia fue un tipo de connivencia: una tregua entre las empresas limitando los presupuestos de las películas importantes a 200.000 dólares, acordando cejar en las guerras de pujas por las estrellas”²⁴⁹.

No obstante, hasta los potentes estudios se vieron sometidos a continuas alteraciones en infraestructuras y administración económica, como fue el caso de la

²⁴⁸ Véase MUSCIO, G. “Cine: producción y modelos sociales y culturales en los años treinta”, en VV.AA. *Historia Mundial del cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p. 502.

²⁴⁹ BORDWEL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, Barcelona, 1997.

Warner, que en noviembre de 1930 tuvo que trasladar sus oficinas ejecutivas así como sus salas de montaje a los estudios de la First National en Burbank, lejos del Sunset Boulevard hollywoodiense.

Las modestas compañías, muchas de ellas de ámbito estatal, no podían hacer gran negocio ante el control monopolístico de las *majors*, debido principalmente a la propia falta de recursos. La reestructuración o la desaparición directa fueron inevitables por la falta de interés de los bancos. Pequeñas productoras que antes se habían defendido proyectando filmes de serie B en barrios pobres y pueblos recónditos, tenían que echar el cierre repentinamente por cuestiones económicas. Por ejemplo, la Majestic Film Company, que había avalado los primeros trabajos de Town Browning, o la Mayfair Pictures Corporation, que había contado con su propia estructura de distribución, anunciaron su cese de actividades tras el crack.

Ya se sabe que el mismo Hollywood albergó a unas cuantas productoras pequeñas en la calle Gower, conocida como “la fila de los pobres”, casualmente paralela al famoso bulevar Sunset donde se encontraban las más potentes. Pero su misión era exhibir en aquellas salas independientes al margen de los grandes estudios; y bastaba que una producción no tuviera un éxito mediano para que colapso fuese inmediato, dada la precariedad en la que se movían. Así fue el caso de la Tiffany, creada en 1922 y con altibajos en su periplo financiero, cuyo fracaso diez años después se debió a la falta de aceptación del público de sus últimas realizaciones.

Merece la pena comentar la relación de algunos actores con dichas compañías, porque, “huelga decir que las estrellas más rutilantes de aquel Hollywood, salvo las que se encuentran en el otoño de su esplendor, no participan en las cintas de los estudios pobres”²⁵⁰. Y es que ocurría todo lo contrario: “la fila de los pobres” podía suponer un trampolín hacia el éxito de algunos actores noveles con talento, como fue el caso de John Wayne. Un caso opuesto ocurrió con James Cagney, que a despecho

²⁵⁰ MEMBA, J., *Historia del cine universal*. T & B editores, Madrid, 2008, p.216.

de las condiciones de la Warner se atrevió a trabajar puntualmente con una *minor*²⁵¹, la Grand National, pese a que más tarde dicha compañía quebrase.

En cuanto a la segunda revolución en el cine, que simbolizaba la recién descubierta producción sonora, también se vio sumamente afectada. Obviamente, su puesta en marcha desde mitad de la década y su inmediato retraimiento tuvo mucho que ver con la coyuntura económica. Se había estado produciendo una transformación sólo igualada por el descubrimiento del mismo cine, un grandioso cambio de modelo técnico y artístico que también sufrió su adecuación. Pero como sabemos, la implantación del sonoro se iba a reafirmar de manera sólida durante aquellos años, llegando a conformar lo que ha venido en denominarse “periodo clásico” del cine estadounidense, todo lo cual no deja de obedecer a una gran contradicción, que se abordará más adelante.

Con todo, la vorágine en el empleo del sistema sonoro no se estaba extendiendo sin graves contratiempos. Y tanto el elevado coste de adquisición de los nuevos equipos, como el sometimiento al monopolio de las grandes compañías en las licencias de patentes, o el precio de las contrataciones de técnicos especializados y actores aceptables, o el poder adquisitivo de los espectadores, que a menudo preferían pagar por una película muda más barata y asequible, fueron factores que determinaron la evolución de la industria del cine en un contexto de crisis.

²⁵¹ El concepto de *minor*, por contraposición a las *majors* o grandes compañías cinematográficas, hace referencia a aquellas empresas cinematográficas que con recursos económicos limitados tenían el objetivo de defender sus producciones en salas de poblaciones medianas o pequeñas, e incluso en cines alternativos a los más importantes de las grandes ciudades. Con frecuencia se ha incluido en esta noción a todas aquellas con menor presupuesto y menor circuito de exhibición que las grandes, de tal forma que compañías como la Universal, la Columbia o la United Artists podrían obedecer a dichas premisas. Pero habría que matizar que si bien en sus principios éstas no podían competir en igualdad de condiciones con la Warner o la Paramount, por ejemplo, más tarde sí consolidaron su estatus y su poderío económico. Por tanto, para referirnos a las *minors* en un sentido más exacto conviene caracterizar a aquellas que no poseían salas de exhibición, que encontraban muchas dificultades de financiación, de escasez de medios, de respuesta en el público, de distribución, en definitiva, de un estrecho margen de maniobra, viéndose muchas de ellas abocadas al fracaso en torno a la crisis de 1929 y meses posteriores.

“Aquí tenemos una triste historia: el cine sonoro cuesta más que el cine mudo, no sólo en términos de equipo y reajuste de personal de la firma, sino en el tiempo extra implicado en escribir guiones y suavizar la tecnología. Los costos extras dejaron a muchas pequeñas unidades fuera del negocio, y la mayor parte de las que se sostuvieron se hundieron por los años 1931, 1932 y 1933, cuando la Depresión económica alcanzó de lleno a Estados Unidos”²⁵².

Jose Enrique Monterde²⁵³ comenta al hilo de los altos costes de producción, que la vinculación de la crisis económica con la de la industria del cine se hace más estrecha por cuanto existían problemas graves para la adquisición de material cinematográfico, lejos de las alegrías anteriores. Porque una vez la crisis influyó en las decisiones empresariales, tanto el miedo a perder lo invertido como la tacañería de quienes podían hacerlo determinaron el bloqueo casi inmediato. Y a ello habría que añadir el cansancio de las limitaciones técnicas impuestas por el sonoro.

Aquellas empresas que no entendieron que había que apostar por fuertes inversiones en artefactos e infraestructuras, ya que así lo exigía el cine sonoro, desaparecieron o se vieron relegadas en el mercado cinematográfico. Además, los productores exigían una seguridad para recuperar lo invertido, no querían aventuras ni riesgos, de forma que otra consecuencia fue “la reducción primero y la práctica desaparición después de los ensayistas de novedades: cada vez se necesitaba más dinero para hacer una película y la experimentación tenía cada vez menos posibilidades en este marco”²⁵⁴.

No fue de manera inmediata como le ocurrió a Europa, pero desde 1932 (incluso en los primeros años de la era Roosevelt) un gran número de salas tuvieron que echar

²⁵² MORDDEN, E., *Los estudios de Hollywood*. Ultramar, Barcelona, 1988, p 165.

²⁵³ Véase MONTERDE, J.E., “Hollywood en silencio. La llegada del sonoro”. *Dirigido por*, nº 116 (1984), p. 57-65.

²⁵⁴ DE PAZ, M.A. Y MONTERO, J., *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 82.

el cierre, a pesar de que los programas dobles proliferaron por todo el país con el fin lógico de abaratar costes y con la repercusión inevitable de reducir salarios o despedir empleados.

Respecto a la pérdida de puestos de trabajo en una industria tan excesiva, hay que recordar que la confianza en la prosperidad del cine había sido absoluta desde todos los puntos de vista. Nada ni nadie había podido intuir el golpe tan duro que iba a experimentar una actividad de la que dependían sustanciosos negocios, así como decenas miles de empleos en tareas muy variopintas, y con otras industrias subalternas muy dependientes, como las de fabricación de decorados, de suministro eléctrico, de indumentarias, de transporte, y por supuesto, de nuevos equipamientos técnicos con la llegada del sonoro.

Ya desde mediados de los años veinte se estaba produciendo una eliminación paulatina de las orquestas acompañantes de las películas, pues resultaba caro mantenerlas y había que destinar los fondos a la sonorización, lo que suponía la destrucción masiva de unos oficios hasta entonces muy ligados a cada realización. El resultado fue que los músicos quedaron literalmente al margen de las exhibiciones, muchos de ellos obligados a viajar a la costa oeste en busca de fortuna, o a dirigirse a la radio para subsistir, o a agruparse para forjar huelgas en contra de la mecanización sonora de las salas. Sólo un número reducido de salas especializadas mantuvo sus orquestas. Y en vano clamarían aquellos músicos orquestales contra la música “mecanizada” de las grabaciones cinematográficas.

Por ello, otra solución consistía en recurrir al amparo de las cajas de desempleo de los sindicatos, que observaban cómo en tan sólo unos meses las listas de quienes tenían que reubicarse, debido a la potencia del nuevo sistema o por la crisis económica casi paralela, habían crecido alarmantemente.

Aquella vertiginosa evolución de las tecnologías en el sonido y en la luz acrecentó la tensión en el sector de los técnicos, en todos los perfiles profesionales. En efecto, se podría afirmar que con la aparición del sonoro se dio el primer paso en la reestructuración laboral, que poco más tarde se materializaría con

al advenimiento de la crisis en el cine, tanto en Europa como en Estados Unidos. Y al llevar implícita la práctica liquidación del tejido tecnológico anterior, el descontento se dejó sentir de manera elocuente en otros sectores, desde los trabajadores de a pie como también en los mismos autores.

La historia del cine nos dice que numerosos técnicos, guionistas y directores, agrupados en los llamados sindicatos creativos como el Screen Writers Guild o el Screen Directors Guild, fueron conscientes de la deriva económica y de los problemas sociales, así como del sentido de frustración ante la primacía del rígido y jerárquico *studio-system* y de la cuestión comercial ²⁵⁵. Y ante las continuas movilizaciones de dichos gremios, el mismo Walt Disney llegó a despotricar contra el Screen Cartoonist Guild, que lo veía “...as the product of outsiders, and was personally insulted by their demands: he reacted like a stern father faced by rebellion of youth”²⁵⁶ (como el producto de los extranjeros, y fue personalmente insultado por sus demandas: él reaccionó igual que un padre severo avergonzado por la rebelión de la juventud).

No obstante, también resultan muy ilustrativos unos comentarios de Janet Staiger en “El modo de producción de Hollywood, 1930-1960”, dentro de la obra colectiva *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, donde sintetiza el descontento general de los distintos sectores de la industria, pero diferenciando la vara de medir en los conflictos según la cualificación profesional:

“En la industria cinematográfica, la fuerza del trabajo estaba compuesta por trabajadores, directivos y no directivos, y cada uno de estos grupos planteaba unos problemas de negociación diferentes. Por una parte, la industria consideraba que ciertos trabajadores con talento aportaban el conocimiento, la pericia y las habilidades especiales necesarias.

²⁵⁵ Véase MUSCIO, G. “Cine: producción y modelos sociales y culturales en los años treinta”, en VV.AA., *Historia Mundial del cine. Estados Unidos (1932-1955)*, Vol. VIII, Cátedra, Madrid, 1996, p. 503.

²⁵⁶ ROFFMAN, P. y PURDY, J., *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the fifties*. Bloomington, Indiana University Press, 1981, p.8.

Por otra parte, con respecto a aquellos puestos de trabajo para los que había mano de obra más que suficiente, la compañía tenía ventaja en la negociación. Por tanto, las diferencias eran muy considerables a la hora de negociar y como resultado, las primeras coaliciones laborales para la acción colectiva con objeto de incrementar los salarios y mejorar las condiciones surgieron en las áreas de trabajo menos especializadas, y el resto minoritario y más solicitado se organizó en gremios²⁵⁷.

En realidad, fue total la equivalencia entre el resto de grupos de trabajadores de todos los sectores y los que dependían de la industria del cine, por cuanto a penurias y estrecheces. Y las primeras presiones obreras a las productoras se dejaron notar tras la debacle financiera, que acarreaba paro y recortes de salarios (aunque ya se produjesen conatos en los años veinte, y aunque fuesen más duros años más tarde con un sindicalismo mejor organizado). Por ejemplo, en los inmediatos meses posteriores a octubre de 1929 fueron muy intensos los conflictos de trabajadores con la Warner, cuya cara menos amable y peor conocida en la industria también quedó en evidencia al despedir a 900 empleados y bajar los salarios al resto.

Como también fue notable la disconformidad de algunos directores que habían cosechado un gran éxito en el periodo silente, como Charles Chaplin (ya comentado), o René Clair y Griffith, muy reacios a la práctica de las *talkies*, ya que estaban soliviantando los códigos estéticos del mudo. En esta dirección, la crisis en la industria amenazaba con dejar en la estacada a reputados cineastas, como a otros realizadores preocupados por una esencia cinematográfica que hasta entonces basaba su fundamento en la sublimidad de la imagen.

En lo puramente económico, “los directores acostumbrados a una libertad desmesurada sucumbirían ante el mucho más rígido control de una industria cada vez más concienciada de su condición de tal, y cada vez más vinculada al sistema

²⁵⁷ BORDWEL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, Barcelona, 1997, p.347

capitalista de los grandes trusts bancarios e industriales”²⁵⁸, así como a un sistema menos generoso de retribución. Los sueldos de los creadores se rebajaron de manera abismal, cuando no se procedió a su sustitución, como fue el caso de John Ford y la Fox, que lo relevó por equipos de tres directores ahorrando más del 50% de gastos²⁵⁹.

En cuanto al mundo actoral, lo que resultó palpable es que el periodo de crisis socioeconómica que sobrevino propugnó unas condiciones más restrictivas tanto a estrellas como a actores secundarios, incluso a los que procedían del teatro. Quienes tenían los recursos para producir, los prohombres de las finanzas, apostaron por fomentar un cine no al servicio del *star-system* de la etapa silente, sino al servicio de la realidad. El ambiente de glamour dejaba paso a la exigencia de una disciplina mayor acorde con los nuevos tiempos.

“El nuevo star-system de los años treinta fue tomando contacto con la realidad, ya que no con la apariencia de una servidumbre estelar. Aun cuando muchas estrellas se acostumbraron a trabajar en las películas sonoras, nunca volvió a reinar la antigua atmósfera amistosa. La técnica y la economía del sonoro impusieron su disciplina en el mundo del cine antes incluso de que se lo propusieran los ejecutivos de los estudios. Las estrellas se dieron bruscamente cuenta, si es que ya no lo sabían, de que el temperamento no sería tolerado en lo sucesivo”²⁶⁰.

A la altura de finales de 1931 el recorte de gastos en la producción llevaba implícito el despido de un buen número de actores de reparto. Si no se había conseguido el status de estrella, se era considerado como un gasto insoportable que había que rentabilizar. Además, diversos comités de trabajo en la industria de

²⁵⁸ MONTERDE, J.E. “Hollywood en silencio. La llegada del sonoro”. *Dirigido por*, nº 116 (1984), p.67.

²⁵⁹ BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós, Barcelona, 2002, p. 358.

²⁶⁰ WALKER A. *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970, p. 284

Hollywood limitaban el acceso a actores y actrices extranjeros, en defensa de los nacionales debido a la escasez de empleo y de papeles; incluso para dichos intérpretes se corría el riesgo de la deportación.

Hasta que no se consiguió la consolidación de los grandes estudios tras los primeros años de crisis, el trabajo de los actores no estaba asegurado totalmente, si bien, los nuevos contratos imponían otras condiciones, en ocasiones leoninas.

2.F.2.b. Las grandes paradojas: la hegemonía norteamericana y la consolidación de los géneros.

La grandiosa paradoja apuntada sobre el discurrir del cine norteamericano en los años posteriores a 1929 es de sobra conocida, si bien, conviene abordarla con detenimiento, ya que a menudo ha pasado desapercibida.

Y es que siempre hemos de recordar que, pese al difícil contexto socioeconómico que se vivía en el mundo, pese a los largos años de Depresión que se vaticinaban, y pese al retraimiento de una industria cultural y comercial de enorme impacto e influencia, estaba comenzando una época dorada para el séptimo arte en Estados Unidos, que iba a repercutir en los modos de hacer cine a partir de entonces en todos los rincones del planeta.

Por otro lado, su supervivencia residió en que fue la actividad que más tardó en sufrir las consecuencias del caos económico, ya que las repercusiones no se dejaron sentir de forma inmediata, con lo que el afianzamiento progresivo del cine hollywoodiense, sobre todo, parecía estar convirtiéndose en una constante. Dicha paradoja se basaba en la ironía de que los mismos factores que afectaron negativamente a la industria, serían los que también intervendrían en la ralentización del hipotético hundimiento, incluso en su relanzamiento muy pocos años después con el *New Deal* como compañero inestimable.

Como comenta Carmen Mainer²⁶¹ atendiendo a la síntesis de Hobsbawm, Roosevelt llevó a cabo un paquete de reformas destinadas a superar la crisis, ya ensayado durante los primeros años de la Depresión en el estado de Nueva York, cuando detentaba el cargo de gobernador. Y la idea matriz para la recuperación era el freno al descontrolado liberalismo económico que había operado sin reglas, y un mayor intervencionismo estatal para que se respetasen las leyes del mercado. Todo lo cual nos lleva a deducir que pese a los estragos de la crisis, una inmejorable oportunidad de recuperación se generaría desde entonces en el mundo económico y en el cinematográfico.

Observemos algunos de los factores que caracterizaron dicha paradoja.

Ya hemos comprobado como la industria quedó muy tocada en la propia demanda de consumo, en el desempleo en sus diversos oficios, directores e intérpretes incluidos, y hasta en la desaparición de un buen número de compañías menores. Pues bien, ello no fue óbice para que las grandes empresas cinematográficas siguieran liderando un negocio muy ligado al mundo de las finanzas, como años atrás, en manos de unos productores que marcaban las directrices de un sector del que se obtenía una rentabilidad sólida.

Como ya nos ha recordado Sadoul, “la gran crisis que abrió la quiebra de la Bolsa de Nueva York tuvo por consecuencia una renovación –con frecuencia fecunda- de los creadores, a la vez que un esfuerzo del dominio de Wall Street sobre el arte y la industria del film”²⁶². Es decir, que sería el propio sistema bursátil origen de la crisis quien asegurara la continuidad de la industria cinematográfica en la década, haciéndola crecer hasta cotas inusitadas.

²⁶¹ Véase MAINER, C., “El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. Universidad de Zaragoza, nº 6 (2013), pp.171-200.

²⁶² SADOUL, V., *Historia del Cine Mundial. Siglo XXI*. México D.F.-Madrid, 1991, [1ªed.1972], p.205.

Una tesis similar exponen David Bordwell y Kristin Thompson²⁶³, que ha analizado en profundidad la capacidad de influencia del ámbito financiero en las decisiones de las compañías. Así, el hecho de que ciertos valores bursátiles de la industria soportaran los vaivenes propios de una situación de inestabilidad, no impidió que las esferas de influencia de los Morgan y Rockefeller controlaran, mediante fuertes sumas de dinero, la adaptación a los nuevos equipamientos del sonoro o el dominio de las patentes. La contradicción estriba, siguiendo a ambos, en que la crisis fue una oportunidad para que los magnates especuladores de la economía, impusieran indirectamente ejecutivos clave en las juntas directivas para relanzar con éxito la industria del cine.

También Bordwell comenta la importante diferenciación entre “el interés de los directivos por el crecimiento global de la empresa, en vez de conseguir unos dividendos elevados a corto plazo, práctica habitual de los meros propietarios”²⁶⁴. Y todo, en aras de controlar la estabilidad y la planificación a largo plazo, para que la empresa pudiera expandirse y asegurarse el suministro de materia prima, la reserva de capital y la minimización de riesgos. Quedaba así reforzado el cambio estructural donde los expertos controlaban todo proceso de trabajo y el diseño del producto cinematográfico.

La explicación a esa continuidad no puede ser más sencilla. Ante los datos facilitados por la *Standard Trade and Securities* citados con anterioridad sobre la bajada de 1.100 millones de dólares de recaudación a 650 millones en tres años (1929-1932), una industria como la del cine norteamericano ahora en manos de expertos económicos abogó por recortar drásticamente gastos de explotación y en estimular productos más atractivos para el público. Además del doble programa, se impondría el sistema de producción por unidades, esto es, dejando a los directores funcionar como productores de una manera más o menos independiente, pero siempre, y ahí

²⁶³ Véase BORDWEL, D. y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós, Barcelona, 2002, pp.352-353.

²⁶⁴ IBIDEM, p.353

estriba el férreo control, bajo una supervisión central asentada en una jerarquía de gran calado en la estructura de gestión, mucho más férrea que antes.

También se recurriría a productores asociados para asegurar la regularidad de la producción, con la función de administrar la tirada y especializar a las compañías en determinados géneros²⁶⁵. Grandes compañías como la Columbia, la Fox y la Paramount recurrieron a ese sistema de producción con gran éxito económico a finales de 1931, frente a la paradoja de la precariedad de la producción en general, sobre todo en las más modestas.

El hecho de “delegar” en un grupo de personas interesadas con capacidad de inversión, implicaba que el compromiso fuese total. La seguridad radicaba en el control del mercado integrado en un auténtico oligopolio capitalista. Los procesos de concentración, pues, constituía la premisa mercantil fundamental para poder hacer películas de enorme presupuesto y aceptación para un público masivo.

Y es que el sistema de estudios era el protagonista de la hegemonía de la industria del cine norteamericano. Acaparar en más de un 90% tal sector significaba que apenas se podía entrar a competir (sobre todo por los altos presupuestos de algunos filmes), lo cual estaba forjando el carácter definitivo de un Hollywood cuasi totalitario, en contraposición con la pobreza de recursos en el resto del país. Frente a las limitaciones para colocar los más diversos productos de la economía nacional, una inicua industria como la del cine triunfaba según su jerarquizado sistema de organización, lo que no dejaba de resultar llamativo.

En las dificultades de la Depresión y de otros agentes internos, como la protesta sindical y la competencia de las independientes, el crecimiento de las grandes compañías floreció sin cesar. Además, mantuvieron a raya las disposiciones del gobierno federal durante décadas, enfrentándose a algunas infracciones monopolistas que pretendían frenar la libre explotación de la industria, como la National Recovery

²⁶⁵ BORDWEL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, Barcelona, 1997, p.144.

Act (Ley de Recuperación Nacional) que sancionaba las prácticas acaparadoras²⁶⁶. El resultado real fue que el control de la industria llegó a tales extremos, porque el beneficio también repercutía en el mismo gobierno demócrata. Así, a la permisividad de los beneficios del monopolio se sumaba el ensalzamiento de las instituciones como salvadoras del país. Los newlealers no querían considerar el trust suficiente para determinar un monopolio.

En este sentido, otra paradoja bien contrastada nos habla de que la fuente de poder de las *majors* residía en la extensa red de distribución que poseían en Estados Unidos y en el mundo, antes que en un número desorbitado de producción de películas. Si bien es cierto que como industria, el cine, conforme pasaban los años treinta se preocupó de seguir produciendo en abundancia en un entorno de depresión socioeconómica, con películas de toda calidad y género, su auge, como sabemos, obedece a la capacidad de llegar a cualquier rincón del planeta. Al respecto, Gomery señala que, “El poder de las cinco grandes compañías y las tres pequeñas en el sector de la distribución, suponía que la recaudación procedente del extranjero fuese aproximadamente la mitad de los ingresos de un largometraje medio”²⁶⁷.

A ello habría que añadir, como hemos comprobado, el protagonismo del sonoro, que contribuiría de manera contundente a ese fortalecimiento. Como de nuevo nos recuerda Monterde:

“De hecho, el modelo hollywoodense ya estaba definido en la década anterior, pero la irrupción del cine sonoro completó la institucionalización de un modo de representación dominante en todo el mundo. Este propulsó el definitivo predominio de las grandes corporaciones, que eran las únicas en condiciones de afrontar los costosos gastos de reconversión de los estudios de rodaje. Necesidad imperiosa,

²⁶⁶ Véase ALLEN, R. C. y GOMERY, D., *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, Barcelona, 1985. p.33.

²⁶⁷ IBÍDEM, p. 23.

pues el público dio de inmediato la espalda al cine silente, mientras las dificultades crediticias y la crisis general perjudicaba a pequeños industriales y a la sociedad en general”²⁶⁸.



Algunas compañías cinematográficas de Estados Unidos

Otro factor que en principio era susceptible de bloquear el desarrollo de la industria, el poder sindical, se convertiría más tarde de alguna manera en oportunidad de colaboración. En efecto, los conflictos en la negociación laboral, no impidieron que se forjase una especialización del trabajo en época de crisis. Es decir, que para hacer frente al lamentable estado socioeconómico, “las prácticas de sindicación no se enfrentaron tanto al sistema de producción como al afianzamiento

²⁶⁸ MONTERDE, J.E., *La imagen negada. Representación de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p.132.

de la subdivisión del trabajo”²⁶⁹. Incluso se produjeron enfrentamientos entre los mismos sindicatos por la disputa de ciertas labores, que el Estado hubo de solventar. Así, por ejemplo, la Motion Picture Costumers pasaría a encargarse de los materiales de relleno corporal y la Make-Up Artists se hizo con el control de los aditamentos de caucho.

De todo se desprende otra singularidad en la industria cinematográfica de los treinta: el del teórico y eterno choque entre empresas y sindicatos, que iba a pasar a un sistema de equilibrio forzoso. Aunque las disputas fueron permanentes, el hecho de “tirar para adelante” hizo que se replanteasen muchas reivindicaciones. Y aun con vaivenes en la pugna laboral, se deseaba que las compañías pudiesen desarrollar sus cometidos (más tarde se abordará el doble papel del movimiento obrero en el cine, defenestrado y mal visto por Hollywood, o reconocido y premiado por la misma industria).

Por lo que respecta a la asistencia de la sociedad al cine de la “poscrisis”, tenemos varias versiones que corroboran el seguimiento popular. Ángel Luis Hueso²⁷⁰ nos ilustra sobre la singularidad que conllevaba la fidelidad del espectador entregado a sus ídolos en la pantalla, además de escapar de la frustración cotidiana que infligía el malestar socioeconómico en la ciudadanía; o la novedad que suponía el nuevo formato sonoro de reciente descubrimiento y aplicación; o la consolidación de los distintos géneros para la diversidad de gustos.

Por su parte, Edward Epstein nos habla de que “ninguna forma de entretenimiento producida centralmente había cautivado jamás una proporción tan numerosa de población”²⁷¹. En cambio, Guliana Muscio opina que se ha de matizar mucho sobre la asistencia de aquella sociedad devota del cine y tan igualada por la crisis, ya que era una asistencia que el mismo gobierno fomentaba.

²⁶⁹ BORDWEL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K., *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, Barcelona, 1997, p. 348.

²⁷⁰ Véase HUESO, A., *El cine y el siglo XX*. Ariel, Barcelona, 1988, p.173.

²⁷¹ EPSTEIN, E.J., *La gran ilusión. Dinero y poder en Hollywood*. Tusquets, Barcelona, 2007, p. 331.

“Durante la Gran Depresión todo el mundo frecuentaba las salas. El cine fue una necesidad para la administración Hoover, la cual, en plena crisis, distribuía comida, ropas y entradas para las salas; entradas para alejar a la gente de la calle, ofrecerle refugio y consuelo; si queremos decirlo así: panem et circenses”²⁷².

Incluso, harto se ha demostrado, que las propias salas de exhibición hacían sorteos y distintos regalos entre el público. Y en efecto, la respuesta política y social a una crisis de tal calibre, sobrevenida e imprevisible para quienes dirigían el destino del país, era no alarmar con augurios negativos todavía más a sus súbditos. En los inicios de la Gran Depresión se hacía necesario no desatender a las crecientes bolsas de pobreza de ciudadanos arruinados o en paro, de toda extracción social, género y edad, que deambulaban por las calles sin expectativas y que encontraban en el local cinematográfico un auténtico refugio. Entonces, se trataba de ofrecerles productos de evasión, de simpleza moral, frente a la dura cotidianeidad (de nuevo otra ironía): la mayor parte de las veces las películas de Hollywood estaban atadas a sus definitivas narraciones convencionales.

“Which of them were the result of the structure of big studio commerce. As such, the movies expressed a fairly consistent aesthetic and ideological viewpoint. When this viewpoint was placed within the context of specific contemporary political issues, the complex and often contradictory nature of those issues were reduced to an easily contained dramatic conflict between good and evil forces necessarily resolved in the Happy Ending. With few exceptions, such oversimplification of social problems tended to provide a rather reactionary political message”²⁷³.

²⁷² MUSCIO, G., “El cine americano de los años 30”, en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932- 1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.25.

²⁷³ ROFFMAN, P. y PURDY, J., *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the fifties*. Bloomington, Indiana University Press, 1981, p.8.

“Cualquiera de ellas era el resultado de la estructura de un gran estudio comercial. De tal forma, las películas expresaban una aceptable constante estética y un punto de vista ideológico. Cuando este punto de vista estaba situado dentro del contexto de temas políticos específicos contemporáneos, el complejo y con frecuencia contradictoria naturaleza de estas cuestiones eran reducidas a un accesible conflicto contenido dramático entre fuerzas buenas y malas necesariamente resueltas con el Final Feliz. Con pocas excepciones, tal simplificación excesiva de los problemas sociales tendía a proveer un contundente mensaje político conservador”.

Continuando con la asistencia, se ha de señalar a “esa vasta clase media norteamericana que disponía de expedientes y recursos que de ninguna manera eran tan abundantes en otros países” ²⁷⁴, por lo que es fácil intuir que a pesar de verse reducido el número de espectadores en un tercio entre 1930 y 1933, la gente no quería prescindir de un entretenimiento relativamente barato que le ayudaba a alejarse de sus problemas diarios. Y pese a la época tan complicada, bien por idolatría hacia el cine y su mundo, bien por el apoyo del gobierno o porque las compañías facilitaban el acceso a las salas, la asistencia del espectador norteamericano no abandonó su continua dinámica.

Al respecto, resulta muy esclarecedor recordar que el hecho de “ir al cine” no implicaba per se “ver una película”. El entretenimiento consistía en una suerte de paquete de ocio cultural que incluía un espectáculo teatral, un noticiario, varios cortometrajes y la película anunciada. Por tanto, parecía mantenerse varios años después, la tradición del fenómeno cinematográfico en las salas de los años veinte, donde “era muy posible que para muchos de los clientes no tuviese demasiada importancia qué película proyectaban”²⁷⁵.

²⁷⁴ LACOLLA, E. *El cine en su época. Una historia política del film*. Comunicarte, Córdoba (Argentina) 2008, p. 165.

²⁷⁵ ALLEN, R. C. y GOMERY, D., *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, Barcelona, 1985, p.203.

Se ha de señalar que con la aparición de los premios Oscars, desde su primer edición de 1929, la afluencia del público se incrementaría en los años siguientes. El prestigio de los filmes por estos premios suponía todo un reclamo para aquellos incondicionales ciudadanos inmersos en el periodo de crisis.

También forma parte de la gran paradoja del cine norteamericano, en este ámbito de crisis, la consolidación definitiva de los géneros en la década de los años treinta. En efecto, tras la irrupción del sonido modificando sustancialmente las formas de producción, ya comprobamos cómo algunos de los géneros mutaron mientras otros nacieron amparados por estudios que se especializaron en determinadas concepciones. Con todo, hay que subrayar que más allá de atribuir a un conjunto de características de una película su inclusión en un género al uso, que más bien obedece a razones de comodidad, se trataría de hablar de categorías, dada su especificidad o su contaminación. Así, un western contiene elementos muy propios, pero también podríamos hablar de su adscripción al drama.

Como ya es aceptado, a la década de los años treinta se le considera como la del nacimiento del cine clásico norteamericano, y aquellos preámbulos donde se ofrecía al público unos rasgos para reconocer fácilmente cada filme, iban a establecerse bien delimitados y sujetos a la disciplina productora. A señalar que esta dinámica iba a influir decisivamente en el imaginario colectivo de todo el mundo, gracias a la facilidad exportadora de la industria, lo que redundaría en cuestiones sociopolíticas de gran calado, un fenómeno que se acentuará conforme la ideología del *New Deal* extienda su impronta.

Pero ahora lo que prima es comentar que pese al inevitable estancamiento de la industria cinematográfica, en esta década van a nacer o madurar formas nuevas, códigos que un público voraz consumirá gracias a la atracción que suponía la escucha de los diálogos o de la música, imposibles en la era silente.

La búsqueda de la rápida rentabilidad hizo que con el soporte de dichas categorías no sólo se produjeran, en cadena, películas de historias bien entendidas, sino también desde la semejanza de una estética previamente bien trabajada. La disminución de los

costes de producción por parte de las compañías implicadas, gracias a la repetición de esquemas en cada género o categoría, conllevaba la reutilización de escenarios interiores, o los recursos interpretativos de los mismos actores, o el trabajo estandarizado en los montajes.

Los cánones de vida creados a partir de los modelos culturales ofrecidos por los géneros suponían una estrecha relación entre el espectador y el productor. Porque el público sabía y conocía lo que iba a ver y el productor daba al público lo que éste esperaba que le diesen. No obstante, el gusto del público, que cambia y evoluciona, también incidía en la vitalidad de unas fórmulas cinematográficas que llegaban a soportar altibajos tanto artística como comercialmente, pero no morían jamás al menos en el periodo clásico²⁷⁶.

Conviene señalar que antes de la censura oficial de 1934, la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) ya había aplicado al cine unas reglas muy estrictas tras el inicio de la crisis de 1929, ya se había asistido a un profundo cambio por lo que se refería a unos principios morales a seguir en todos los géneros. Un conjunto de prohibiciones con el fin de paliar en buena parte los escándalos de la época anterior, se dejaron sentir en toda práctica cinematográfica.

Como opinaban algunos sectores de la sociedad, los “excesos” de Hollywood habían estado impregnando el imaginario colectivo, eran muy culpables de la complicada situación de la ciudadanía, por lo que “se instauró un orden moral y, con él, una visión frecuentemente hipócrita y puritana que tendía a ignorar algunas de las realidades más fundamentales de la vida²⁷⁷”.

La incongruencia o paradoja de la censura radica aquí en que, mientras lo estipulado por los acuerdos entre la industria del cine, los grupos de presión y el mundo financiero ordenaban estar vigilantes, algunos géneros florecieron gracias a realizaciones que sorteaban las prohibiciones. Y todo a pesar de que desde los

²⁷⁶ Véase COURSDON J.P., “La evolución de los géneros”, en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.231.

²⁷⁷ IBÍDEM, p. 230.

preámbulos del código Hays, un buen número de filmes se resintieron en sus objetivos artísticos y comerciales. Pero retomando las opiniones de Giuliana Muscio al referirse a aquellos primeros años de intento de censura:

“Una histórica sentencia del Tribunal Supremo de 1915 no concedió al cine el estado de medio de comunicación de masas, comparable a la prensa, y por lo tanto, sujeto a los límites y las tutelas relativas a la libertad de expresión. De hecho, la sentencia ha dejado al cine a merced de una miríada de censuras estatales y locales, no coordinadas a nivel nacional, y sobre todo, sin límites precisos de intervención... Este sistema (el Código) existe desde los años veinte de modo fragmentado y sin regulación, desde los años treinta, institucionalmente”²⁷⁸.

La reformulación de los géneros se produjo en un corto periodo de tiempo. Todos jugaron el papel fundamental de entretener al público norteamericano empobrecido de la década, aunque más tarde se desarrollaron y se instauraron en Europa. Observemos con brevedad los más importantes de los años treinta, con algunas películas destacadas, focalizando su interés en ese escapismo buscado en plena Gran Depresión.

El cine cómico silente asentado en la pantomima y en la gestualidad prácticamente desapareció en pos de una comicidad de exceso verbal, o de mímica singular. Los hermanos Marx, que podrían ubicarse en un periodo de transición, crearon su propio estilo. *Pistoleros de agua dulce* (*Monkeys business*, 1931) y *Sopa de Ganso* (*Duck Soup*, 1933) de Leo McCarey, son dos películas inmersas en aquellos primeros años de Depresión. Y junto a Stan Laurel y Oiver Hardy, con el surrealismo

²⁷⁸ MUSCIO, J., “La era de Will Hays. La censura en el cine norteamericano”, en VV.AA., *Historia Mundial del cine. Estados Unidos*. Akal, Madrid, 2011, p. 437.

que impregnaba muchas de sus obras, fueron los actores punteros del nuevo cine de humor como podemos apreciar en *Compañeros de juerga* (*Sons of the desert*, 1934).

En el caso particular de Chaplin, seguiría su carrera en el mudo hasta que adoptara muy tarde el sonido, sin la comicidad del primer Charlot. Pero el *slapsitck*, la bufonada o payasada en unas películas de una fisicidad eminente, evolucionó hacia un bullicio más contenido y a unos diálogos chispeantes. Llegaríamos así al éxito adquirido por la adhesión del público al *screwball comedy*, un tipo de cine de humor más refinado, de gran peculiaridad, como propone Rafael Arias²⁷⁹.

En síntesis, la consolidación de esta tipología cómica alude al comportamiento de la mayor parte de los personajes del filme, donde la excentricidad y la irracionalidad presiden la trama, ya de por sí disparatada. Se trataba de crear situaciones estrafalarias y diálogos irónicos con una planificación muy cuidada. Y junto al humor explícito cabe añadir la intensidad de las historias y un buen número de matices rocambolescos en el juego de los intérpretes, pero siempre desde un argumento coherente.

Además,

“Con los avances dados por la mujer hacia el igualitarismo de los sexos y la reconsideración de lo que debía constituir una unión matrimonial, la industria de Hollywood no quedó al margen de tales hechos de semejante magnitud... La Gran Depresión y el New Deal aparecen como trasfondo de las historias de un número nada desdeñable de comedias, cuya

²⁷⁹ ARIAS R. en <http://www.miradas.net/2009/09/estudios/los-generos-cinematograficos-en-los-anos-30.html>. Consultado el 6 de enero de 2014. “En el *screwball comedy* muchas parejas interpretaban con delirante maestría los a veces imposibles diálogos escritos por una pléyade de maestros guionistas. Estas historias, aparte de mostrar las diferencias de pareja (amores imposibles, aparentes tríos, despechos amorosos), permitían mostrar una diferenciación social en donde muchas veces la mujer era la pobre que llegaba a un mundo para ella soñado, habitado por el hombre al que conoce, muchas veces, de forma increíble”

gestación y desarrollo guardan relación con dichos acontecimientos y con el clima social que provocaron”²⁸⁰.

Directores de la talla de Howard Hawks, Frank Capra o Ernst Lubitsch, o actores y actrices como Katharine Hepburn, Cary Grant, Myrna Loy o Clark Gable encandilaban al espectador. *Al servicio de las damas* (*My man Godfrey*, 1934) de Gregory LaCava, *Sucedió una noche* (*It happened one night* 1934) de Capra, o *La fiera de mi niña* (*Bringing up baby*, 1938) de Hawks, fueron algunas de las más interesantes que defendían una evasión consciente en el espectador.

Por cuanto al género en sí relacionado con la Depresión en su papel de vía de escape para el espectador, Stanley Cavell explica el sentido de cuento de hadas que destilan ciertas películas situadas en lugares de lujo con personajes adinerados:

“There are comedies of the period which might better fit the description fairy tales for the Depression. But this seems less a reflection of particular economic realities or fantasies than of the ancient theme of fairy tales concerning the unforeseeable consequences of having wishes granted, call this the fantasy of escaping the realm of economy altogether... Our films must on the whole take settings of unmistakable wealth; the people in them have the leisure to talk about human happiness...We honor the rich because they have externally the freedom, power, and grace which we feel to be proper to us”²⁸¹.

“Hay comedias de este periodo que responderían mejor a la descripción de cuentos de hadas para la Depresión. Pero ello no parece tanto un reflejo de fantasías o realidades económicas particulares como del tema ancestral de los cuentos de hadas

²⁸⁰ ECHART, P., *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Laertes, Barcelona, 2005, p 33.

²⁸¹ CAVELL, S.: *Pursuits of happiness. The Hollywood comedy of remarriage*. Harvard Film Studies. Massachusetts, 1981. p. 5-7. Existe traducción en español: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1999.

sobre las consecuencias impredecibles de que se cumplan los deseos, llamémosle la fantasía de escapar por completo del ámbito de la economía...Nuestras películas deben estar ambientadas en marcos de una abundancia inconfundible; la gente que los habita dispone del tiempo necesario para hablar de la felicidad humana... Reverenciamos a los ricos porque, externamente, tienen la libertad, el poder y la elegancia que consideramos propia de nosotros mismos”.

En el entorno de 1929, el musical todavía quedaba asociado a una comedia o a un drama, y no sería hasta 1933 cuando quedaría emplazado, ya con el nuevo gobierno de Roosevelt, como genero casi autónomo. La plenitud que el género musical alcanzó durante toda la década fue ampliamente constatada en la historia del cine clásico norteamericano. Y el hecho de que en los primeros años del sonoro se asistiera a una superproducción de musicales frecuentemente mediocres, y el cierto desinterés del público, no fue impedimento para que se asistiera a una renovación muy receptiva.

Por otro lado, “.... aglutinó la realidad social de la depresión, del paro, junto al sueño e ilusión de trabajar en la revista musical y permitió el desarrollo en el que el baile y el sueño se daban las manos”²⁸². Surgieron obras tan notables que los actores y actrices hacían los sueños del público, ocultando momentáneamente la dura realidad.

La calle 42 (42 nd street, 1933) de Lloyd Bacon, a pesar de su argumento banal, poseía un guión de gran calidad, unos intérpretes de primera plana y sobre todo unos números musicales de gran reconocimiento, donde hay que valorar el trabajo mimado de la coreografía y de las numerosas coristas. Por supuesto, hay que citar a la pareja formada por Ginger Rogers y Fred Astaire, que protagonizaron memorables piezas musicales, siempre en estado de gracia, en películas como *Sombrero de copa (Top hat, 1935)* de Mark Sandrich. Y una joven actriz sobresaliente de la época del musical fue

²⁸² IBÍDEM

Judy Garland, que con *Melodías de Broadway* (*Broadway Melody*, 1937) marcaría otro hito.

También fue muy prolífico el western de los años treinta. El más antiguo y estereotipado de los géneros norteamericanos, con la mitología y la épica que se desprendía de cada filme, iba a alcanzar la cifra del más del millar desde 1931 a 1940. Aún así, se trataba de un género al que no apoyaron demasiado las *majors*, salvo excepciones, por lo que se trataba de películas producidas en serie, de bajo presupuesto, a menudo con el apoyo de productoras independientes; se rodaba de manera apresurada y casi siempre servían de complemento a la programación doble dada su corta duración, o se constituían en episodios de seriales. Y donde se pusieron las bases ficcionales para forjar el espíritu emprendedor norteamericano, ahora se consolidaba desde unos parámetros basados en la ética que debía imperar en la nueva sociedad que se iba desarrollando al oeste del Mississippi.

Resulta fácil de entender que al estar destinado al consumo de un público no muy exigente, por la simpleza de sus argumentos, el western buscara el fenómeno evasión o puro divertimento. La pura acción, las persecuciones, los peligros y enfrentamientos, con el bien y el mal bien definidos, colmaban el ocio de unos ciudadanos deseosos de apartar las penurias cotidianas en aquel periodo de falta de expectativas socioeconómicas.

Para aquellos primeros años de poscrisis, algunos westerns muy apreciados fueron *La gran jornada* (*The big trail*, 1930) de Raoul Walsh donde el sonido exterior supuso una auténtica novedad, y *Billy the Kid* de King Vidor en el mismo año, donde el realismo cobraba gran importancia. Poco más tarde se estrenaba *Cimarron* (1931), una película que albergaba una historia de gran épica y que obtuvo un Oscar a la mejor película. Con *Masacre* (*Massacre*, 1934) se asistía a una cierta excepción, más acentuada en la década posterior, por cuanto se defendía la causa de los indios. Pero habría que esperar hasta a 1939 para que John Ford con *La diligencia* (*Stagecoach*), recuperara el prestigio de un género autóctono que triunfaría plenamente a partir de los años cuarenta.

Una creación del sonoro fue el cine norteamericano de terror, que en definitiva albergaba el mismo objetivo que el resto de géneros hacia el respetable. Desde el cine silente se cimentó en el miedo que producían los sonidos lúgubres y la aparición de personajes prototípicos. Las compañías cinematográficas se encargarían de explotar y de rentabilizar económicamente a todo el elenco de monstruos, vampiros y zombis para morbo del espectador.

Y de nuevo, paradójicamente, la carestía no impidió que tras el éxito de *Drácula* de Tod Browing en 1930 (con un eficaz Bela Lugosi), o de *Frankenstein* de James Whale), el cine de terror se constituyera en una novedad cinematográfica muy estimada. Ya en 1932 se estrenarían en el mismo ámbito de inquietud y sobrecogimiento *El hombre y el monstruo* (Dr. Jekyll y Mr. Hyde) de Rouben Mamoulian y *La parada de los monstruos* (*Freaks*) de Browing.

La importancia de otras categorías o géneros cinematográficos, como el cine de aventuras o el cine fantástico, cobra especial relevancia una vez enfilada la década de los años treinta, con realizaciones de gran mérito. Pero ahora resulta imprescindible, atendiendo al objetivo a este trabajo, comentar dos categorías cinematográficas que recrearon el estado social del pueblo norteamericano desde una perspectiva comprometida con los verdaderos problemas de un país en estado reciente de shock, que al mismo tiempo poseían un imprescindible carácter lúdico.

2.G. UN CINE DE IMPLICACIÓN SOCIAL EN LA GRAN DEPRESIÓN

Sirva este apartado como fragmento ilustrativo para aproximarnos al sentido de este trabajo, pues se intentará exponer una tendencia cinematográfica que resultó crucial en aquellos años. Se tratará de defender, pues, cómo una determinada fórmula de hacer cine, inusual en la época, se erigía para mostrar a las claras los grandes problemas que asolaron a aquel Estados Unidos, y lo más sintomático, con gran éxito de público y aceptación de la crítica.

Una tipología de cine más apegada a la realidad circundante se extendió con fruición desde los principios del sonoro, en paralelo a las producciones esplendorosas del resto de géneros en Hollywood. Como ya se ha comentado, se trataba de plasmar en la pantalla ciertas cuestiones de gran calado social que estaban afectando el acontecer diario de la ciudadanía, por las dificultades que llevaba aparejada su solución.

Algunos de los resultados de la crisis del 29, que ya existían como contrapartida a la inocente década de los años veinte, y que algunos filmes ya se encargaron de mostrar sin tapujos, se verían fielmente tratados por un cine paralelo a la Depresión. El resultado era el del fuerte impacto que provocaba en el espectador, ya que éste se veía reconocido de súbito por las circunstancias que rodeaban la narración que ofrecía el filme; cualquier ámbito, rural o urbano, se representaba con total veracidad, es más, cada historia ficcional suponía un trasunto social con total detalle de las vicisitudes que estaban condicionando el destino de Estados Unidos.

Poco más tarde, durante el nuevo gobierno Roosevelt también se iba a abordar un cine de corte realista, si bien, el papel estatal de los “newdealistas” estribaba en apoyar realizaciones que insuflaran regeneración y esperanza. Como dice Carmen Mainer, en la línea de Guilian Muscio, con el paquete de medidas de recuperación económica y cultural, “se profundizó concienzudamente en las posibilidades que el lenguaje cinematográfico brindaba a la hora de cohesionar una sociedad cada vez más

desencantada. El gobierno demócrata puso en marcha un dispositivo cultural que curaba la crisis desde dentro”²⁸³.

En términos generales se podría hablar de un cine de tipología “social”²⁸⁴, sin que tal condición, por lo demás un tanto difusa, deje de poseer puntos comunes con otro tipo de géneros. No se trata ahora de describir con afinidad los elementos de dicha categoría que albergan las diversas tipologías. Tampoco importa demasiado analizar las distintas opiniones que críticos y escritores han aportado al tema. Porque lo prioritario es conocer que su inspiración radicaba en reflejar los problemas del norteamericano medio inmerso en la dura realidad.

Tanta importancia tuvo el “cine social”, que esta forma de hacer cine que tuvo el apoyo en ocasiones, sorprendentemente, de las *majors* en boga. Así, la Warner Brothers respaldó numerosas realizaciones, incluso documentales, de cineastas concienciados con la penuria que ahogaba a Estados Unidos. Incluso en Hollywood se llegarían a abordar otros problemas sociales enquistados, como la corrupción, la falta de regulación bancaria, el sensacionalismo informativo, el régimen carcelario, etc., a pesar de no cuestionar los principios democráticos y el sistema capitalista que vertebraban el país. Sholomon Sand resume así estas nociones:

²⁸³ MAINER, C., “El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)”, en *Fotocinema-Revista científica de cine y fotografía*, nº 6 (2013). Universidad de Zaragoza, pp.171-200.

²⁸⁴ Bajo el concepto de “cine social” se ha desarrollado un buen puñado de teorías que han intentado definir y acotar un género cinematográfico, que en realidad presenta muchos matices. Por ejemplo, atendiendo a la opinión de Román Gubern, todo en el cine es social en el momento en el que se desarrolle una relación humana entre dos personas como mínimo, y esto abarcaría a toda clase de expresión o tipología cinematográfica. Sin dejar de tener sentido dicha noción, sí que habría que apuntar unos parámetros insustituibles de cine social que lo determinan con rotundidad y que las demás tipologías no poseerían tan claramente. Algunos de ellos serían la plasmación de la realidad humana y sus circunstancias de vida más apremiantes, el sentido de denuncia ante injusticias o arbitrariedades del sistema político o económico, la carga emotiva y concienciadora de las películas que incitan a la reflexión ante la situación de algunas coyunturas sociales, el compromiso honesto del cineasta para abordar dichas situaciones, que le ha llevado incluso a ser perseguido por el poder político, o la desnudez de los planteamientos tanto éticos como estéticos en la mayor parte de los casos (aunque también pueda existir un sentido de implicación social en filmes con fuerte carga ficcional y con recursos formales abundantes).

“Para la industria cinematográfica, cuyo objetivo era obtener beneficios, era preferible no correr el riesgo de poner de nuevo en tela de juicio el orden vigente. Sin embargo, al contrario de lo que ocurría en la Europa de entreguerras, donde todo intento de crear un cine que retratara el aparato del Estado se veía cortado de raíz, Hollywood autorizaba películas que mostraran las estructuras del país...Las películas realizadas en la segunda mitad de los treinta pertenecen a la categoría de lo que se ha dado en llamar cine populista. Este cine, que se ponía del lado de las clases bajas y medias de la población, afirmaba ser el defensor de las pequeñas comunidades que vivían en buena armonía, y solía presentar a las grandes empresas de la manera más siniestra posible”²⁸⁵.

Sin contradecir abiertamente lo anterior, se debe defender la idea de que tales películas entraban en una dinámica cuasi residual, que podría atender a varias causas. Por un lado, ya estaban los documentales de corte realista para albergar la situación social de la ciudadanía sin posibilidades. Por otro lado, el interés económico de la industria hollywoodiense era omnipresente, desde sus rígidas estructuras, y se hacía menor caso a esta tipología, y además, pese a esa intención crítica hacia ciertos estamentos, toda realización tenía que pasar por los códigos de censura, con lo que la matización estaba ahí. Así, Sánchez Noriega expone: “...la industria de Hollywood ha sido alérgica al cine comprometido, y guionistas y directores se han tenido que contentar con reflexiones más de tipo sociológico que político”²⁸⁶.

Desde dos géneros, comúnmente aceptados como tales, se iba a explicitar esa cara menos amable de Estados Unidos: el cine de gangsters y el drama social. Bajo estos dos epígrafes se comentarán varias películas, ya esbozadas, como ejemplos demostrativos de ese cine marcadamente “social”, para más tarde analizar algunas de

²⁸⁵ SAND, S., *El siglo XX en la pantalla*, Crítica, Barcelona, 2004, p.40.

²⁸⁶ SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*. Nossa y Jara editores. Madrid, 1996, p. 14.

ellas con mayor detalle en la tercera parte de este trabajo, abordando sus aspectos más relevantes en cuanto a su mensaje y a su estética.

2.G.1. El cine de gángsters como reflejo de inestabilidad social

Retomando sucintamente algunas premisas ya señaladas en el apartado del “cine como fuente histórica”, hay que analizar ahora el pleno sentido de un género inevitablemente vinculado a “lo social”.

La historia nos dice que con las leyes prohibicionistas del alcohol el germen del gangsterismo se coló en la sociedad estadounidense a principios de los años veinte, un fenómeno que perduraría largo tiempo. Aquellas bandas callejeras o grupos más organizados, sobre todo en Nueva York y Chicago, actuaban en contraposición a unas instituciones y fuerzas de seguridad impotentes. Y como se ha subrayado, con la crisis de 1929 y sus desgraciadas consecuencias, dichas lacras no hicieron sino agravar la lamentable situación de un gran número de sectores sociales sujetos a continuos episodios de inestabilidad.

También es cierto que ante la falta de expectativas la única salida para muchos fue participar en el delito. “Desde su pobre barrio, la imaginación del joven vaga hacia las playas de oro, como llaman en Chicago a los barrios elegantes. En el hombre rico solo ve lo exterior, y como es joven y pobre, como carece precisamente de esas cosas, ellas son un cebo que le incita a picar”²⁸⁷.

En cuanto al cine sobre gángsters en sí, en primer lugar se ha de constatar que la mayoría de entendidos coinciden en considerarlo como una tipología que introduce el cine negro, que nos habla de una contemporaneidad social desde diferentes perspectivas. Si bien es cierto que bajo el epígrafe de cine negro encontraríamos varios subgrupos, como el policiaco, el criminal, el de suspense u otros, es el cine de gangsters propiamente dicho enmarcado en el periodo a investigar

²⁸⁷ VON HENTING, H., citado por PAYAN, M.J. y MENA, J.L., en *Los verdaderos gangsters en el cine*, Cacitel, Madrid, 2004, p. 3.

el que comprenderá la crónica social que nos interesa. Porque dicha crónica mostrará con total desnudez la transformación de valores que sacude a un país antes mitificado e idealizado: “el cine gangsters expresa un descontento en relación con los desajustes del orden social, que ha adoptado la forma de una plaga intrínseca al mundo libre”²⁸⁸.

Los límites geográficos son precisos, así como la dimensión temporal a pesar de las subsiguientes versiones que se prolongan varias décadas más, por tanto, interesa ahora definir una época a través de unos elementos cinematográficos muy característicos. Ampliemos algunos de ellos antes esbozados.

Sabemos que el cine de gangsters no fue un género propiamente realista, pues estuvo muy determinado por su resolución ficcional, si bien colaboró activamente en ese objetivo de exponer las heridas de un mundo cada vez más urbano y más convulso. Al respecto, Carlos Heredero y Antonio Santamarina dicen:

“Territorio privilegiado para desplegar la radiografía de un país en crisis y campo abonado para la denuncia ética, las imágenes de este cine mantienen con sus referentes sociales una relación compleja y nada simplificadora que se expresa en las películas más como diagnóstico de fondo que como requisitoria testimonial en primera instancia. Si sus ficciones transparentan, con tanta nitidez, las contradicciones éticas y sociales generadas por la configuración acelerada de una formación urbana y capitalista sumergida en un problemático trance de crecimiento, ello obedece a la naturaleza de sus contenidos, pero también a la peculiar disposición de sus estrategias narrativas, estéticas y lingüísticas”²⁸⁹.

La intencionalidad de directores de la talla de Hawks, Wellman o Curtiz iba más allá de ofrecer un espectáculo que alentaba cierto morbo, más allá del mero

²⁸⁸ SAND, S., *El siglo XX en la pantalla*. Crítica, Barcelona, 2004, p.215.

²⁸⁹ HEREDERO C. Y SANTAMARINA, A., *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, Barcelona, 1996, p. 29.

suspense. Los cineastas pretendían forjar la reflexión necesaria allí donde la criminalidad campaba a sus anchas en todas sus variantes, desde el simple conato violento o el asesinato consumado, hasta los tejemanejes de personajes de poder asociados encubiertamente al mundo del hampa ²⁹⁰; como también, querían impregnar a cada realización de la acidez de una crítica social ante los excesos de un país cada vez más a la deriva, donde quedaba de manifiesto que el “sueño americano” se estaba convirtiendo en una quimera. Porque en efecto, la moral del éxito que cimentaba la base del capitalismo estadounidense llevaba consigo sin remedio un estado inconsciente de competitividad despiadada, donde imperaba la ley del más fuerte.

No tan diferentes fueron los fines de una corriente literaria asentada en un realismo crítico sobre la época, donde representar aquel estigma social. La mirada inconformista de los escritores hacia la realidad influyó notablemente en guionistas y directores de cine.

Unos magazines llamados “pulp”²⁹¹, por su barato papel de pulpa, ya albergaban en los años veinte la inquietud de narrar sucesos delictivos en la sociedad norteamericana; suponían un testimonio muy aproximado de la violenta cotidianeidad. Los relatos de *hard boiled*, recogidos en las novelas de historias truculentas asociadas al mundo del crimen, sirvieron de inspiración a muchos cineastas. Como ejemplo, la novela *El pequeño cesar* (1930) de William R. Burnett tuvo su continuación en la película *Hampa Dorada* (1931) de Mervyn LeRoy.

²⁹⁰ Véase PAYÁN, M.J y MENA, J.L., *Las 100 mejores películas policíacas y de gangsters de la historia del cine*. Cacitel, Madrid, 1996, p.5.

²⁹¹ -<http://www.relatospulp.com/articulos/temáticos/48-ique-es-la-literatura-pulp.html>. Consultado el 7 de enero de 2014. Con el calificativo de “pulp” desde un punto de vista etimológico, “pulp” hace referencia a un tipo de pulpa de madera con la que se fabricaba un papel amarillento, astroso y de muy mala calidad. Ese papel barato era el que se utilizaba a principios del siglo XX para las publicaciones de la época, las llamadas revistas pulp «magazines pulps». En palabras de Fernando Savater “el contenido de los pulps sería una literatura que se centra en la acción misma, da prioridad al «qué» y aún más al «cómo» sobre el «por qué»; gusta de colores vivos, especias fuertes, ritmo ágil, y prefiere la exhibición muscular al análisis emotivo”. El *pulp*, coexistió en una amplia gama de géneros literarios, y este tipo de relatos se caracterizaba por la brutalidad, el horror, el misterio, el sexo, o bien, relatos bélicos, del oeste, y como no, historias policíacas y detectivescas, cuyo estilo, denominado Hard Boiled, fue el que inspiró películas como la citada *Pulp Fiction* de Tarantino.

En otros casos, el mismo teatro se encargaría de propiciar fuentes temáticas de indudable validez. Como apuntan Coma y Latorre, “Los escenarios ya habían acogido *best-sellers* teatrales con anterioridad al éxito de las iniciales novelas negras, por lo que las películas habladas en torno al tema del gangsterismo recurrieron a obras triunfantes bajo la luz de las candilejas”²⁹². Así, los críticos rescatan la producción teatral *Código criminal* (*The Code Criminal*) de Martin Flavin en 1929, que Howard Hawks utilizaría en la realización del mismo nombre dos años más tarde.

Multitud de realizaciones cinematográficas se emplearon en desnudar el enriquecimiento fácil y rápido al que aspiraron los delincuentes con sus negocios ilegales de alcohol, armas y drogas, que por otro lado estaban extendiendo sus tentáculos a todas las esferas de la Administración, por tanto se trataba también de una suerte de acusación contra la indiferencia del gobierno ante el crimen y la corrupción. A recordar que la inspiración para dichas obras procedían de hechos concretos, acaecidos en la realidad específica de unos grupos bien reconocibles.

Pero como ya hemos visto, pronto el endurecimiento de las condiciones de producción, sobre todo a partir de 1934 con la oficialización del Código Hays, hizo que se pudiese fin a la representación de aquella turbia connivencia, para instar a los cineastas a recoger los buenos hábitos de la policía y la maldad del delincuente:

“En el apogeo de su poder, la Oficina Hays empezó a censurar no sólo las películas sino también los guiones propuestos, lo cual requería una organización más entrometida; y llegó a ordenar que en las películas de gangsters éstos no se librasen nunca de la justicia”²⁹³.

Además, algunas películas sufrieron muchos ataques porque se consideraba que hacían apología del gangsterismo. Las críticas las tachaban de inmorales y de fomentar una violencia gratuita. Muchas fueron acogidas con desconfianza al

²⁹² COMA, J. y LATORRE, J.M., *Luces y sombras del cine negro*. Fabregat, Barcelona, 1981, p. 24.

²⁹³ EPSTEIN, E.J., *La gran ilusión. Dinero y poder en Hollywood*. Tusquets, Barcelona, 2007, p. 309.

principio, e incluso, la corriente defensora de los códigos de producción más restrictivos, abominaría de ellas por su supuesta simpatía con el crimen. No era apropiado visualizar esa suerte de glorificación o irremediable destino al que se veía sometido el gangster, así como las críticas al poder público. Pero un buen número de filmes desestimaron las recomendaciones oficiales de las instituciones.

Por ejemplo, *El enemigo público* (*The public enemy*, 1931) de Wellman, “es más que un cine de gangsters es la negra crónica de una época y una sociedad propicia a generar criminales”²⁹⁴; porque en efecto, un delincuente juvenil James Cagney tiene que habérselas con el siniestro mundo del Chicago traficante de alcohol, como única salida en una guerra de bandas. *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932), a pesar de que sufriría los rigores de la censura, desde los títulos de crédito hace un llamamiento al desorden delictivo e institucional; y aunque junto con *Hampa Dorada* (*Little Caesar*, M. Leroy, 1931), se nos presenta el ascenso y caída de un criminal prototípico, gozaban del beneplácito de un público que admiraba el sistema de vida de estos sujetos, plena de unos lujos al alcance de un *american way of life* negativo, algo que irritaba a los políticos.

El sentido claro de denuncia en un cine que obviaba a la censura, que recrea de manera imparcial las lacras sociales de los años veinte y treinta, también se encuentra años más tarde con Fritz Lang y *Furia* (1936), la historia de un prisionero encarcelado injustamente y acosado por la comunidad, donde se recogen las desigualdades sociales junto a la corrupción política y judicial. Y ya en 1939, Raoul Walsh rodó en los estudios de la Warner *Los violentos años veinte* (*The roaring twenties*), que muestra la difícil reinserción en la sociedad de un veterano de guerra que se ampara en la delincuencia organizada como salida; además, también se denota la hipocresía de ciertos grupos instalados en el poder.

²⁹⁴ PAYÁN, M.J. y MENA, J.L., *Las 100 mejores películas policíacas y de gangsters de la historia del cine*. Cacitel, Madrid, 1996, p.108.

Respecto a sus parámetros formales tan definidos, el primer cine de gangsters, inexorablemente unido a la aparición del sonoro, tenía mucho que ver con la crisis de valores de aquellos años. De alguna manera ese amplio repertorio ya mencionado que ofrecían las nuevas tecnologías, los sonidos urbanos de automóviles, los disparos, los garitos, etc., casaba a la perfección con la amoralidad de aquel submundo. Por otro lado, al tratarse de un género muy apegado a la contemporaneidad, que recreaba casi siempre el mismo tipo de actividades peligrosas e ilícitas, había que situarlo en unos ambientes ciertamente perversos, que no hacían sino aumentar la sordidez de cada trama.

Herederero y Santamarina aluden con buen criterio a la “raíz expresionista”²⁹⁵ que envuelve la estética de cada película, con sus inherentes elementos claroscuros como soporte a la densidad de las narraciones. Se podría establecer un paralelismo entre las contradicciones morales que caracterizan el devenir de los personajes, y la atmósfera de luces y sombras que los atenaza en esa ambigüedad entre el bien y el mal.

Y somos conscientes de que la recreación sumamente estilizada, ese carácter ficcional perseguido, no distorsiona en absoluto con el objetivo de mostrar a las claras la dura realidad ciudadana. En el mismo sentido, las estrategias de iluminación y encuadre, las puestas en escena sofisticadas o las medidas actuaciones no restan importancia al propósito de plasmar un mundo de fuerte crisis social. Fatalismo y pesimismo, desvanecimiento de unas certezas que cohesionaban al país, tienen su encaje en el efectismo del cine de gangsters.

Por último, se debe constatar que el gangsterismo en torno a la crisis de 1929 y años de Depresión también fue abordado por otras películas de épocas posteriores, que también se implicaron en la cuestión social, independientemente de la lógica evolución formal. El mismo Hollywood que alentara el género por las fechas en que acontecían aquellos desmanes, también se encargaría años después de patrocinar

²⁹⁵ Véase HEREDERO C. Y SANTAMARINA, A., *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, Barcelona, 1996, pp. 26- 31.

realizaciones que asentaban su trama en el periodo de la prohibición y crisis desde una gran diversidad de perspectivas, entre ellas, la del compromiso cívico, que es la que aquí interesa.

Sobre las nociones de Kracauer (en consonancia con la mayoría de los historiadores) sobre el eco del pensamiento de la época en que se realiza un filme, su sentido ideológico, hay que indicar que a pesar de la diversidad temporal del género no existe incompatibilidad alguna con el fin de mostrar objetivamente los hechos del periodo, que por otro lado, obedece a las teorías del mismo crítico alemán: “el reflejo de la vida interior de un pueblo”. Sin embargo, ya durante los años treinta quedaba claro que se debía atender a las recomendaciones del Código de Producción (con la excepción de los filmes de denuncia abierta); durante el gobierno Roosevelt la imagen de la delincuencia sería tratada desde otra impronta ética, como hemos visto, que mejoraba al defensor de la ley lejos de la complicidad con el criminal.

“Desde 1934, la rígida aplicación de la censura hizo olvidar como figuras primas a los gánsteres, sustituidos por abnegados policías, en un ciclo que cobraría fuerza a partir de 1935 con *Contra el imperio del crimen* (*G-Men*, William Keighley, 1935)”²⁹⁶.

Más tarde, ya en la modernidad cinematográfica, se recurría de nuevo a plantear la desnudez de las circunstancias sociales en películas como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), una película que recorre el periplo de una pareja de atracadores de bancos, donde más allá de su historia auténtica de asesinatos y de su relación melodramática, llegamos a conocer la Norteamérica profunda desde los inicios de la Depresión.

La Warner costearía en 1983 la superproducción de Sergio Leone *Érase una vez América* (*Once upon a time in America*), donde la vida de un grupo de chavales

²⁹⁶ ARIAS, R. en <http://miradas.net/2009/09/estudios/los-generos-cinematograficos-en-los-anos-30.html>. Consultado el 6 de marzo de 2014.

inmigrantes en los barrios marginales de Nueva York, se desarrolla atendiendo a los cánones de pobreza y delincuencia (que va desde pequeños robos a atracos de bancos) durante las décadas más arduas. También a mediados de los años ochenta, un grupo de importantes productoras hollywoodienses patrocinaría la realización de *Cotton Club* (*The Cotton Club*, Francis F. Coppola, 1984), que nos ofrece un ejemplo palmario de precariedad económica, desigualdad social y discriminación racial en “la gran manzana” de principios de la Depresión.

Y recientemente, de la mano de la Universal y de Michael Mann en *Enemigos Públicos* (*Public Enemies*, 2009), asistimos de nuevo al ascenso y caída de John Dillinger, uno de los mayores gangsters del momento perseguido por lo más granado del FBI, que si bien cometió multitud de tropelías y asaltos, su figura pareció albergar cierta complicidad entre la ciudadanía de la Depresión, que no sentía simpatía alguna por los bancos que habían hundido al país.

2.G.2. El drama social testigo de la precariedad: los años de post-crisis y del New Deal.

Repasemos también someramente la situación general de la sociedad norteamericana de antes de la crisis, y convengamos en que se trataba de una sociedad por completo ajena al desastre por venir, confiada en la estabilidad económica. El número creciente de infraestructuras, el desarrollo inusitado de ciudades e industrias, el auge económico en todos los sectores, el acceso a bienes materiales al alcance de todo grupo social... conformaba una idiosincrasia nacional que parecía no tener límites, imprevisible. Pero los vaivenes financieros que estaban aconteciendo desde la segunda mitad de los años veinte, que enmascaraban el resplandor del crecimiento, se estaban convirtiendo en las primeras sombras de desequilibrio.

Sabemos que junto a ese desarrollo imparable convivía una serie de realidades no tan optimistas ni ensoñadoras. Desde los mismos años veinte ya existía cierta carestía social en ciertos ámbitos, que no tenían la capacidad de enganche a la prosperidad compartida. En el interior del país, sobre todo rural, pero también en los alrededores de

las grandes ciudades que absorbían a las masas de trabajadores inmigrantes, bien del campo o bien del extranjero, se asentaban unos grupos cuya fragilidad se traduciría en total fractura social poco después. Pero lo que más resaltaba era que una vez llegada la crisis y la subsiguiente Depresión, a estos grupos más deprimidos se les unieron otros que sí habían estado experimentando las bonanzas del sistema, pues el crack y sus consecuencias fueron inexorables para todos: la pobreza fue un hecho casi generalizado.

Lawrence William Levine ha aportado un relato fidedigno sobre el estado de la ciudadanía en Estados Unidos en aquel tiempo, en boca de dos responsables municipales, así como de dos norteamericanos en extrema situación de miseria:

There were some, like Chicago's mayor Anton Cermak, who seriously predicted revolution if conditions did not improve rapidly. And there were others who echoed the impatience of New York's Fiorello LaGuardia: "We are either going to have child labor laws, old age pensions, and unemployment insurance in this country, or we are going to have chaos and disorder, and something worse. There is something peculiar about human beings. They just simply refuse to go hungry. And you can't preach loyalty on an empty stomach". "I am going to feed my children –a Kentucky miner told an investigating committee- I am going to kill, murder, rob for my children because I won't let my children starve". "If you put a man into poverty then you send him down to Hell and sin. And a Michigan villager told a federal official: "they all said that if things got any worse and something didn't happen pretty soon, they'd go down Main Street and crash the windows and take what they needed. They wouldn't pick on the little stores. They'd go after the big stores first. No man is going to let his wife and children starve to death"²⁹⁷.

"Hubo alguien, como el alcalde de Chicago Anton Cermak, que seriamente predijo una revolución si las condiciones de vida no cambiaban rápidamente. Y hubo otros que se hicieron

²⁹⁷ LEVINE, L.W., "American Culture and the Great Depression", *Yale Review*, vol. 74, nº.2, Oxford University Press, 1985, p.197.

eco de la impaciencia del alcalde de New York Fiorello LaGuardia: “O tenemos leyes laborales infantiles, pensiones de jubilación y seguros de desempleo en este país, o tendremos caos y desorden y algo preocupante. Hay algo peculiar en los seres humanos. Simplemente renuncian a tener hambre, y no puedes predicar lealtad con el estómago vacío”. Un minero de Kentucky dijo en un comité de investigación: “voy a matar, a asesinar a robar por mis hijos porque no quiero dejarlos morir de hambre... Si ponéis un hombre en la pobreza entonces lo enviaréis al infierno y al pecado”. Y un campesino de Michigan le dijo a un oficial federal: “todos dicen que si las cosas fueran a peor y algo bueno no ocurriera muy pronto, bajarían por la Calle Principal y romperían las ventanas de los comercios y tomarían lo que necesitaran. No lo cogerían de las tiendas pequeñas, primero irían a las grandes. Ningún hombre va a dejar a su mujer y a sus chicos morir de hambre”.

Para su representación cinematográfica, en el apartado de “el cine como fuente histórica” ya se comentó el fundamento de un subgénero asociado a la realidad inmediata de las clases más castigadas por la crisis, que poseía la vocación de testimoniar sus vivencias. Al hilo de esa autenticidad rescatada, conviene rememorar ahora las teorías de Ferro y Caparrós sobre la fuente instrumental que el cine supone sobre “las mentalidades de los hombres de una determinada época” elevando el séptimo arte a categoría de ciencia histórica.

Sería pues, un cine de palmaria raigambre social, entendido como reflejo de la preocupación por el estado del país, el que forje su auténtico retrato, sobre todo a través del drama. Al igual que el cine de gangsters, se buscará principalmente fomentar una sensibilización y una concienciación ante los males que atraviesa Estados Unidos en el entorno de 1929.

A partir del derrumbe bursátil y años siguientes cuando multitud de realizaciones, documentales y filmes, se afanaron por representarlos con mayor verosimilitud, paralelamente a la representación de los rescoldos del auge en otro tipo de géneros. El reflejo de las repercusiones de la crisis en la conducta de los norteamericanos

parecía transmitir “un malestar social cada vez mayor, representando un mundo todavía ebrio de jazz a pesar del prohibicionismo, un mundo en el que pocas reglas morales son todavía eficaces, y que se basa en el principio de la supervivencia”²⁹⁸, como dice Giuliana Muscio.

Ya el rápido desarrollo del formato documental y de los noticiarios estaba permitiendo conocer de primera mano los problemas sociales. La misma escritora estadounidense alude a una “pasión documentalista” donde la representación quedaba poseída por la experiencia de lo real, y donde se suscitaba un interés por los aspectos externos y de comportamiento de los individuos. A la vez, las técnicas se afinaron para facilitar la inserción del espectador en la realidad social por medio de una suerte de publicidad psicológica²⁹⁹.

Sin indagar en las obras de tipo documental que constataban fidedignamente la cuestión, puesto que en el objetivo de este trabajo priman las películas de “ficción”, sí conviene al menos recordar el papel tan loable que el documental de la época desempeñó. Para ello, resultan muy orientativos los comentarios de Ana Rodríguez Granell, en su tesis sobre la “Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico”:

“El detonante de lo que acabará configurando el gran movimiento documental durante los años treinta estadounidenses, vendrá marcado por un especial interés por lo no-ficcional, que se extiende tanto por el campo de las artes visuales, el teatro, la danza, la fotografía y por supuesto el cine, como por la literatura, el periodismo –véase la relevancia de revistas como *Life* o *Fortune*, e incluso se dio una corriente “documental” en las ciencias sociales. Todo ello respondía a varios fenómenos que eclipsan el debate cultural y político de este periodo. Por un lado se hizo necesario y urgente generar un aparato informativo frente a las carencias de una esfera

²⁹⁸ MUSCIO, J., “La Gran Depresión”, en VV.AA., *Historia Mundial del cine. Estados Unidos*. Akal, Madrid, 2011, p. 501.

²⁹⁹ Véase MUSCIO, G., “El cine americano de los años 30”, en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932- 1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, pp. 22-25.

pública que estaba dando la espalda a los problemas sociales emergidos a partir de la Gran Depresión. De este modo, el auge de la imagen reproducida mecánicamente sirvió para redefinir aquellas prácticas que aludían de forma más inmediata a los conflictos sociales y adscribirles un carácter verista”³⁰⁰.

Sobre la misma cuestión, fijémonos también en lo aportado por el crítico norteamericano David Davidson, sobre la gran contradicción que conllevaba la postura del gobierno, proclive a enmascarar la realidad social de la “poscrisis” a través del cine, respecto al documentalismo cinematográfico de realizadores comprometidos, muy alertas con lo que acontecía a diario.

“The Hoover Administration consistently minimized the suffering and hardship brought on by the economic crisis; the commercial cinema followed suit, limiting newsreel cover age of impoverished citizens and protesting workers and avoiding political themes. Outraged by such neglect, amateur filmmakers throughout the country sought to document social conditions; supported by funds from the Workers International Relief, Film and Photo League branches were formed in Philadelphia, Detroit, Chicago, Los Angeles, San Francisco, and New York.² In the latter city, Leo Seltzer, Lester Balog, and Robert Del Duca comprised the production unit which from 1931 to 1935 completed a series of short films and news reels on the hungry and unemployed; these silent motion pictures, frequently focusing on workers' marches and demonstrations, represented, according to Seltzer, "the first social documentary films that were made in America." As the chapter grew, attracting such novice filmmakers as Leo Hurwitz, Ed Kern, and Nancy Naumburg, a broad range of subject matter was recorded: "the breadlines, the Hoovervilles, evictions,

³⁰⁰ RODRÍGUEZ, A., *Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico. El alcance de la modernidad y las formas de lo político desde la historia del arte al cine de los años treinta*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2006-2008, p. 505.

longshoremen, taxi drivers, ex-servicemen and others in their daily existence and activities”³⁰¹.

“La Administración Hoover minimizó constantemente los sufrimientos y las dificultades provocada por la crisis económica; el cine comercial hizo lo mismo, limitando noticieros que cubrían la edad de los ciudadanos pobres y los trabajadores protestando y evitando temas políticos. Indignado por esa negligencias, cineastas aficionados de todo el país trataron de documentar las condiciones sociales; con el apoyo de los fondos de los Trabajadores de Socorro Internacional, escuelas de la Liga del Cine y la Fotografía se formaron en Filadelfia , Detroit , Chicago, Los Angeles, San Francisco y Nueva York. En esta última ciudad, Leo Seltzer, Lester Balog y Robert Del Duca compusieron una unidad de producción que desde 1931 hasta 1935 completó una serie de cortometrajes y secuencias de noticias sobre el hambre y el desempleo; estas películas mudas, con frecuencia centradas en las marchas de los trabajadores y manifestaciones, representan, según Seltzer, " las primeras películas documentales sociales que se realizaron en los Estados Unidos". A medida que la cuestión fue creciendo, atrayendo realizadores noveles como Leo Hurwitz , Ed Kern y Nancy Naumburg, se registró una amplia gama de temas: las colas del pan , los desalojos , los estibadores , los taxistas, los ex militares y otros muchos en su vida y actividades de todos los días”.

³⁰¹ DAVIDSON, D., “Depression America and the Rise of the Social Documentary Film Author”, *Published Chicago Review Stable*, vol. 34, nº. 1 (Summer, 1983), pp. 69-88.

Pero será un cine convencional, con películas de ficción basadas en la narración de pequeñas historias, el que más trascienda en el público espectador. Porque en clave de entretenimiento pero también en clave de reflexión, cineastas, compañías y exhibidores apostaron a menudo por ofrecer unos ambientes en los que el norteamericano se viese atrapado, como un protagonista más de las tramas.

Como ya se señaló, desde el cine mudo ya en los años veinte previos a la crisis bursátil, un grupo de directores se había encargado de afrontar tales parámetros sociales (al margen de que ofreciesen posteriormente otras realizaciones desde una onda más comercial). Algunas películas del periodo de entreguerras mostraban a personas sin hogar, recorriendo el país como forma de vida, con trabajos eventuales muy mal pagados; frente al espejismo de los “locos años veinte” existían algunos indicios de “precrisis”: la contrapartida al esplendor estaba en las fábricas, en la despoblación rural, en las diferencias abismales entre ricos y pobres. Se trataba, pues, de proyectar dichas situaciones de forma consecutiva también a otras de seres corrientes, cuyos hábitos inmersos en una cotidianeidad vulgar era reconocida por todos; unas presencias humanas tan identificativas como perecederas.

A principios de la década, Charles Chaplin ya se estaba involucrando en mostrar las carestías de la ciudadanía y en despertar conciencias, desde la propia peculiaridad de su figura, *Charlot*, hasta ciertos filmes que bajo la fácil adscripción cómica recogían otras cuestiones. Pensemos en el preámbulo que supuso *El chico* (*The kid*) en 1921, que nos traslada al mundo de los barrios míseros y de los orfanatos lúgubres, un fenómeno social generalizado en la década posterior. Y aunque *Luces de la ciudad* (*City Lights*) llegó a estrenarse en 1931, consiguiendo una perfecta armonía entre la comedia y el melodrama, el guión ya se había establecido años atrás retratando la esencia de algunos arquetipos humanos que sobrevivían al margen de la fantasía de los años veinte... en una misma ciudad.

Por su parte William Welman, aunque no tuviera la intención de vaticinar con rotundidad estallido socioeconómico alguno, sí dispuso de la clarividencia de llevar a la pantalla situaciones desgraciadas de ciertos estratos de la sociedad norteamericana de la década. Recordemos *Vagabundos de la vida* (*Beggars of life*, 1927), una historia

de suspense, romance y pobreza, recreada en la “América profunda”, con el trasiego de ferrocarriles y campamentos de desheredados como elementos de subsistencia.

Resulta también interesante rescatar *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, 1928) donde además de la desmitificación del sueño americano, King Vidor nos propone la fragilidad de una familia anónima en una ciudad, que se ve abocada a una tragedia y a la desprotección social más absoluta... en los “felices” veinte: “Vidor presenta un estudio de la vida de una familia normal con sus anhelos y sus desgracias... los protagonistas se hallan inmersos en la multitud deshumanizada de la gran urbe, cuya acción alienante no distingue a unos de otros...”³⁰².

A partir de 1932, esos rasgos tan sombríos que frenaban el idealizado desarrollo de Estados Unidos se concretarían de nuevo, con mayor contundencia, por la misma tipología cinematográfica que quiso plasmarlos y denunciarlos, e incluso aumentando su complejidad con otras cuestiones.

A la violencia e inestabilidad propiciada por los hampones, magistralmente concebida desde la ficción “gangsteril” (pero con factores realistas evidentes), y a la miseria de los estratos sociales más desfavorecidos, ahora habría que sumar otros elementos que se estaban consolidando y que habían sido partícipes nefastos de la crisis, como la corrupción política y municipal, la especulación financiera, o la inoperancia de las instituciones. Retomando los comentarios de Sholomo Sand, “siguiendo la tradición del populismo político, muchos fueron los filmes que mostraron así su hostilidad a la dominación de los bancos, a los órganos anónimos del Estado y a la urbanización y a la industrialización aceleradas”³⁰³.

El *New Deal* apoyó casi siempre a aquellos cineastas que reflejaban a las claras el contraste entre el bien y el mal de ciertas actitudes sociales; de esta forma se defendían los valores considerados innatos de un americanismo forjado por los padres de la patria. Porque atendiendo a una ideología asentada en la solidaridad necesaria

³⁰² HERNÁNDEZ, J., *Las cien mejores películas del cine social y político*. Cacitel, Madrid, 2005, p.217.

³⁰³ SAND, S., *El siglo XX en la pantalla*. Crítica, Barcelona, 2004, p. 41.

entre la ciudadanía, y en la justicia que debía imperar en aras del progreso, se fomentaba un cine que mostrase unas virtudes que debía tener como primer impulsor al presidente de Estados Unidos. “Las películas ofrecían diversión en primer término, pero también alimentaban las mismas ideas que emanaban, por ejemplo, de las charlas radiofónicas de Roosevelt”³⁰⁴.



Franklin Delano Roosevelt en 1932

Como también hay que señalar que al nuevo programa reformista le venía muy bien el trabajo cuasi propagandístico que el cine ofrecía a su labor. Recordando a

³⁰⁴ MONTERDE, J.E., *La imagen negada: Representación de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p.136.

Guiliana Muscio³⁰⁵, los programas del gobierno federal se asentaban en una recomposición ideológica de orden social muy en connivencia con el sentido de ciertas realizaciones. Esto es, el nuevo idealismo se dejaba entrever en un grupo nutrido de películas que abanderó aquellos asuntos que habían socavado el bienestar adquirido y que señalaban el camino correcto.

La implicación de los responsables cinematográficos, incluso desde el respaldo de algunas grandes compañías.

“A pesar de que la función del cine de Hollywood, en estos años difíciles, fuera esencialmente de entretenimiento, la atmósfera de la crisis económica era favorable a un examen (novelado, ciertamente y sobredramatizado) de los problemas sociales. Un estudio, la Warner Bros., se especializaría en este tema. Bajo el impulso de Darryl Znuck como jefe de producción, el estudio se inspira en algunos acontecimientos diversos, escándalos y otros aspectos de la realidad, las historias inspiradas en los titulares de los periódicos”³⁰⁶.

Ya en el mismo 1932, antes del ascenso del presidente demócrata, la Columbia amparó la película más inmediata que representara las causas del “crack del 29”: *La locura del dólar (American Madness)*, de Frank Capra. Tanto la deplorable acción del monopolio, en este caso bancario, que expusiera Galbraith, como el exceso de crédito para la especulación bursátil que apuntó Heffer, quedaban al descubierto en un filme que tiene como protagonista a un honrado director de banco que lucha frente a sus todopoderosos superiores para evitar la bancarrota.

Otros factores similares de la deriva que había tomado el país serían afrontados abiertamente por el mismo director, muy afín al *New Deal*, pocos años después con *Caballero sin espada (Mr. Smith goes to Washington, 1939)*; se trataba de los

³⁰⁵ Véase MUSCIO, G., en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932- 1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.21.

³⁰⁶ COURSDON, J., “Los géneros en los años treinta. El drama social”, en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932- 1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.244

tejemanejes políticos y la especulación inmobiliaria directamente relacionada con los intereses económicos de la élite que marcaba el rumbo, como resume José-Vidal Pelaz³⁰⁷. En efecto, Capra denuncia la corrupción que anida en el *sancta sanctorum* de la democracia, el mismo Senado: “La imagen que proporciona la clase política cuando decide ponerse de acuerdo para boicotear a Smith, es la casta endogámica temerosa de perder sus privilegios, reacia a cualquier atisbo de renovación”³⁰⁸.

Observemos otros temas sugerentes y películas sobresalientes filmadas consecutivamente a la Gran Depresión. Todas albergan el denominador común de defender una necesaria moralidad ante las desigualdades sociales.

Pronto, con *Gloria y Hambre (Heroes for sale, 1933)* Wellman sacudiría el imaginario popular al presentar el tema de la dura integración de los veteranos de guerra en un país sin demasiadas expectativas reales (algo que posteriormente Walsh rememoraría en 1939 con *Los violentos años 20*). Bajo el cínico título original, “Héroes en venta”, se asiste a un recorrido histórico del Estados Unidos de los años veinte y de la crisis. La cuestión moral está servida: el héroe tendrá que luchar sin recursos y frente a la injusticia. Y no menos importante, se estaba recurriendo a un problema en el que el cine norteamericano ahondaría tras la Segunda Guerra Mundial (recordemos *Los mejores años de nuestra vida*, de William Wyler, 1946).

Por su parte, *Soy un fugitivo (I am a fugitive from Chain Gang, 1932)*, todavía antes del New Deal, denuncia los abusos del sistema penitenciario con el protagonismo de un excombatiente injustamente condenado.

Otro asunto de enorme calado, el de los movimientos migratorios, que ya se había dejado sentir individualmente o en pequeños grupos. Siguiendo la estela de los filmes de años atrás, Vidor abordaría en 1934 en *El pan nuestro de cada día (Our daily bread)* la aventura de una pareja que tras sufrir la carestía de la gran ciudad emigra

³⁰⁷ Véase PELAZ, J.V., “La crisis de la democracia en América. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)”, en RUBIO, C., *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, p. 96.

³⁰⁸ IBÍDEM, p.97.

al campo para rehabilitar una granja abandonada. A la vez, el espíritu del New Deal se deja entrever a través del simbolismo que supone la nueva política agrícola, en alusión a las obras hidráulicas del valle del Tennessee.

El fenómeno de las migraciones interiores de Estados Unidos ha sido recreado a menudo en el cine en distintas décadas, ya que se concretó en una de las consecuencias más graves y directas de la Depresión. Sobre ese desplazamiento forzoso en busca de supervivencia, en 1941 la archiconocida *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*) de John Ford iba a alcanzar la excelencia de constituirse en la mejor puesta en escena cinematográfica de toda la historia del cine, en opinión de la gran mayoría de cineastas y críticos.

También en 1941 Preston Sturges realizaría *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's travels*) dotando al protagonista el papel de un director de cine que se aventura, disfrazado de vagabundo, por la América profunda para conocer de primera mano los problemas sociales de pobreza. “Dicha perspectiva de romper con un tema nuevo su propio estereotipo de director predecible, le lleva a conocer el territorio transfronterizo del dolor y la miseria, que no habría reflejado correctamente en su obra sin haberlos experimentado antes”³⁰⁹.

El desempleo, que determinaba sin remisión el porvenir de este tipo de prototipos sociales, también se observa en dos filmes imprescindibles que lo trataron desde la cruda situación del mundo adolescente. Así, en *Will boys of the road* (Wellman, 1935), un grupo de jóvenes de clase media tiene que vagabundear entre trenes y pequeños hurtos día a día.

Las ciudades eran testigos directos del desempleo, así como de las condiciones infrahumanas en las que tenían que subsistir los más castigados por la crisis. En los extrarradios insalubres se hacinaban los estratos más bajos, hundidos por la miseria, el crimen o el alcohol. Dicho fenómeno fue acertadamente justificado por Frank Borzage

³⁰⁹<http://www.labutaca.net/reportajes/los-viajes-de-sullivan-de-las-entranas-al-corazon-del-septimo-arte/> Consultado el 11 de febrero de 2014.

en *Fueros Humanos* (*A man's castle*, 1933), bajo una historia amorosa entre dos jóvenes parados y buscavidas.

Una cuestión no menos desestabilizadora, como el de las tensiones laborales que se producían en los distintos sectores productivos, también se representó en paralelo al interés de otras tramas cinematográficas. Hay que indicar que la permisividad del nuevo gobierno hacia el asociacionismo obrero, con la estimada Ley Wagner (Ley General de Relaciones Laborales - *National Labour Relations Act*), se vio ensombrecida por otros conflictos de gran envergadura como ya se vio en la primera parte de este trabajo, con los casos de Chicago y la huelga general de San Francisco a mediados de la década. En cuanto a su reflejo en el cine, Monterde nos aclara que:

“Por supuesto que de todos esos acontecimientos el cine de ficción de la época no supo o no quiso dar testimonio, aunque la creciente fuerza sindical significó una evolución en el tratamiento de la figura del obrero en las películas realizadas en Hollywood entre 1934 y 1940, pasando de referir las acciones de protesta obreras como fruto del resentimiento o la ambición a entender a la clase obrera organizada como una fuerza positiva a implicar en la empresa de reconstrucción nacional”³¹⁰.

En la vertiente puramente conflictiva, pues, la pugna entre patronos y sindicatos que se sucedía, con ocupaciones de fábricas (en la Chrysler, en la General Motors...), con las huelgas salvajes, o con la represión consiguiente, tuvo amplios testimonios cinematográficos de manera directa en documentales obreristas muy comprometidos.

Desde hacía unos años el *fact film*, terminología inicial para designar películas documentales en EEUU, estaba entrando en apogeo; y según comenta el crítico literario Max Forester, el desarrollo del sonido propició la emergencia de las películas

³¹⁰ MONTERDE, J.E., *La imagen negada: Representación de la clase trabajadora en el cine*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p.138.

entendidas como un medio informativo, que exponía sin ambages la preocupación de los responsables: “ to the movie producers’ old awareness of the public’s innate interest in facts was anew tool which enabled them to come closer to reality”³¹¹. “A los productores de películas, la vieja conciencia del interés innato por el público, en realidad suponía una nueva herramienta que les permitió acercarse más a la realidad”.

La Film and Photo League de Nueva York, con delegaciones en varias ciudades importantes, obedecía a la creencia de las bondades de un tipo de documental que estaba forjando nuevas capacidades críticas en el espectador. Todo se resumía en mostrar las reivindicaciones de obreros y parados a través de la filmación de las manifestaciones de la clase trabajadora; si bien, la distribución y exhibición fue el punto más débil de la organización, y se limitaron a ámbitos reducidos, a circuitos no comerciales, marginales³¹².

Como también se debe advertir que el gobierno y Hollywood alertaba visceralmente con frecuencia de la propaganda que ciertos documentales ambientados en la realidad sindical hacían de la causa izquierdista, incluso comunista, contra lo que debía imperar en la industria del cine, esto es, el mero entretenimiento en años de penuria por el que apostara Hoover y el conservadurismo político. “Ni las autoridades, ni los grandes empresarios y financieros que controlaban el mundo de la información tenían interés alguno en amplificar su efecto, y mucho menos, que se viera la actuación de la policía”³¹³.

Tampoco las realizaciones puramente ficcionales, de narraciones convencionales, que mostrasen la conflictividad laboral fueron demasiado apoyadas por las grandes compañías. La industria cinematográfica recelaba enconadamente de la organización

³¹¹ FORESTER, M.: “The coming revolution in films”, citado por RODRIGUEZ, A., *Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico. El alcance de la modernidad y las formas de lo político desde la historia del arte al cine de los años treinta*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2006-2008, pp. 519.

³¹² Véase DE PAZ M.A. y MONTERO, J., *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Ariel, Barcelona, 2002. p. 172.

³¹³ IBÍDEM, p.173.

de sus empleados, incluso para muchos medios de comunicación: “To the Los Angeles Times, the San Francisco General Strike was not a labor dispute at all, but *an insurrection, a Communist-inspired and led revolt*. Likewise, the producers fulminated against troublemakers who led their employees against them”³¹⁴ (Para Los Ángeles Times, la huelga general de San Francisco no era una disputa laboral del todo, sino una insurrección, una inspiración del Comunismo, una revuelta dirigida. Igualmente, los productores fulminaron a los alborotadores que guiaban a sus empleados contra ellos).

Existía un interés consciente en enfocar de manera negativa el papel de los sindicatos, supuestos “traidores” de lo que decían representar. Por ello, aunque la mayor parte de los films alababan las causas honorables del trabajador, denostaban al sindicato oficial, salvo en historias que mostrasen un espíritu más constructivo y ético ³¹⁵.

Hollywood’s depiction of the worker reflected the shifting image of labour throughout the Depression. During the initial stages of labor unrest, the worker was viewed as a threat, a naive trouble-maker trying to move beyond his station and thereby upsetting the whole economic system. Hollywood’s films naturally reflected this patriarchal viewpoint. In a series portraying the lot of the worker in America, the studios continually emphasized the rewards of moderation as opposed to the tragedy of rebellion. The opening of *I BELIEVED IN YOU* (1934) is the standard Hollywood version of a strike. When a labor agitator berates the men for abandoning a strike which appears to be lost, the workers attack him as the traitor who got them into trouble in the first place”³¹⁶.

La representación del trabajador en Hollywood reflejaba la imagen del movimiento laboral durante la Depresión. Durante

³¹⁴ ROFFMAN, P. y PURDY, J., *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the fifties*. Bloomington, Indiana University Press, 1981, p.8.

³¹⁵ Véase SAND, S., *El siglo XX en la pantalla*. Crítica, Barcelona, 2004, p.202.

³¹⁶ ROFFMAN, P. y PURDY, J., *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the fifties*. Bloomington, Indiana University Press, 1981, p.13.

las primeras fases de agitación laboral, el trabajador era visto como una amenaza, un ingenuo alborotador, intentando mover más allá su estatus, y de ese modo angustiar el sistema económico entero. Las películas de Hollywood naturalmente reflejaban el punto de vista patriarcal. En una serie de documentales sobre la mayoría de los trabajadores en América, los estudios continuamente enfatizaban la recompensa de la moderación en oposición a la tragedia de la rebelión. El principio de *I BELIEVED IN YOU* (1934) es el prototipo de la versión de Hollywood de una huelga. Cuando un trabajador agitador reprende a los hombres por abandonar una huelga que parece ser perdida, los trabajadores lo atacan como un traidor que los ha metido en problemas en primera instancia”.

Por cuanto a esa visión más “cooperadora” auspiciada incluso por subvenciones estatales, en un filme como *El infierno negro* (*Black Fury*, M.Curtiz, 1935) la acción se basa en la moderación del protagonista, chantajeado por la mafia de los estibadores, que apelará a la justicia para solventar el conflicto y el problema de los mafiosos. También buenas dosis de moral se extraen de *Legión Negra* (*Black Legion*, A.Mayor, 1937), donde un sindicalista del automóvil resentido, confesará después su implicación en los tejemanejes de una banda.

En cambio, avanzada la fase del New Deal también hubo cierta crítica velada hacia el sistema “taylorista” de producción, aunque en clave de humor, con *Tiempos Modernos* (*Modern Times*, Ch.Chaplin, 1936); dicha película recoge muchas referencias de la Gran Depresión como el desempleo, el hambre de la niña huérfana, las manifestaciones de obreros abortadas por la policía, así como la estrambótica dinámica laboral que se intenta instaurar en la fábrica. Pero en síntesis, “la crítica aparece de forma oblicua, aunque irónica y perversa”³¹⁷.

Además de ese conjunto de recreaciones consecutivas a la Crisis, existen otras en etapas posteriores (como ocurre con el género de gangsters) que recrearon a la perfección otros temas lacerantes, casi siempre desde la transversalidad con otros

³¹⁷ FERRO, M., *El cine, Una visión de la historia*. Akal, Madrid, 2008, p.204.

similares. Siguiendo a Kracauer, acerca de las perspectivas ideológicas, y por supuesto estéticas, que se abren según el momento de concebir la película, lo importante es comprobar que todas poseen en común el objetivo de afrontar sin tapujos una coyuntura socioeconómica verdadera. Como también poseen gran validez las aportaciones de Ferro y Caparrós para aprehender los rasgos del momento que nos ocupa, al hablar de “la sustancia histórica que encierra cada film” o de “las palpitantes imágenes que testimonian el acontecer de los pueblos”; siempre con independencia de la época de realización.

Vehículos destartalados, rudos ferrocarriles, campamentos atestados, vagabundos y colectivos sin futuro fueron así mismo elementos comunes de películas como *Esta tierra es mi tierra* (*Bound for Glory*, 1976) de Hal Ashby, o *De ratones y de hombres* (*Of mice and men*, 1992) de Gary Sinese. Ambas, por tanto, plasman la tipología social y la escenificación de los lugares forma admirable.

En la primera, un hombre risueño viaja con su guitarra a California en busca de mejor fortuna, sintiendo en sus carnes la vulnerabilidad general, e intentando levantar el ánimo con su música country. Sus temas se convirtieron en todo un icono folk del pueblo norteamericano. “El mensaje de *Esta tierra es mi tierra* es la esperanza que supone Woody Guthrie, ídolo en la vida real de un joven cantautor llamado Bob Dylan, para campesinos y obreros con sus letras sabias, desnudas y reivindicativas”³¹⁸.

Con *De ratones y hombres* asistimos a una versión de una película que rodara Lewis Milestone a finales de los años treinta (mal traducida como “La fuerza bruta”), a su vez basada en una novela de Steinbeck. Su historia se asienta en el entorno de una Gran Depresión que castigaba sin piedad a aquellos jornaleros, en este caso dos amigos en paro que deambulan de pueblo en pueblo, uno de ellos disminuido psíquico.

Por su parte, la desprotección total del habitante del medio rural, se representó en la película *En un lugar del corazón* (*Places in the heart*, Robert Benton, 1984). En ella, la

³¹⁸ HERNÁNDEZ, J., *Las 100 mejores películas del cine social y político*. Madrid, Cacitel, 2005 p.85.

misma esposa de un sheriff queda en el más absoluto desamparo al enviudar. Se recogía así, la pobreza que envolvía a las clases medias norteamericanas venidas a menos, sin instituciones a las que acogerse. El director quiso, además, dignificar la figura de una mujer luchadora en plena Depresión, madre de tres hijos, sin apenas recursos.

Como también resulta de extrema dureza la historia de las decenas de parejas protagonistas de *Danzad, Danzad, malditos* (*The Shoot*, 1969), ahora en los maratones de baile que se organizaron en numerosas ciudades de Estados Unidos. El director, Sidney Pollack, recurre a un fenómeno muy extendido que tenía el objetivo de premiar económicamente a aquella pareja que resistiera, siempre hasta la extenuación, el mayor tiempo posible bailando. Pollack logra recoger con maestría la desesperación y la angustia de los personajes, así como un fiel retrato del paupérrimo público asistente.

La ruina de las clases urbanas también la podemos observar en la reciente superproducción *Cinderella Man: el hombre que no se dejó tumbar* (*Cinderella Man*, Ron Howard, 2005). Muy nominada a los oscars y basada en hechos reales, trata de la historia de un boxeador en auge que tras el crack, verá como su familia cae en desgracia, por lo que habrá que sufrir los escasos puestos de trabajo, incluso considerar la vuelta al ring.

CAPÍTULO 3

PELÍCULAS REPRESENTATIVAS

Como representación de lo expuesto en la primera y en la segunda parte, se pretende ahora comentar determinadas películas específicamente relacionadas con los periodos abordados. Porque tanto los antecedentes al crack de 1929, como sus causas y sus consecuencias, poseen unos rasgos propios que tienen en el cine ciertas realizaciones muy ilustrativas.

Por tanto, esta tercera parte versa sobre la particularidad de cada película, como reflejo de cada periodo en sí. Obviando elementos secundarios, como la trayectoria del director, su influencia posterior, o las curiosidades que rodean a la realización, toca centrarse en ciertos puntos para lograr el objetivo de conocer mejor, a través del cine, lo acontecido en aquellos años.

La selección de este grupo de filmes obedece a la clara intención de servir de complemento a numerosas investigaciones, de diversa índole, sobre el entorno de 1929. Resulta evidente que aquella etapa tan extraordinaria de nuestra contemporaneidad, no podía pasar inadvertida para gran parte de estudiosos, que han considerado la crisis de la Gran Depresión como uno de los hitos más trascendentales de la historia mundial del siglo veinte.

Además, sabemos que ha sido ampliamente recogido por la literatura y la música, así como por el cine en distintos momentos de su corto recorrido. No obstante, hay que señalar que las películas ahora a comentar, se sitúan en un contexto muy cercano al discurrir de la propia historia acaecida; es decir, que dichos filmes se llevaron a cabo casi paralelamente, o con muy pocos años de diferencia, a lo que realmente estaba sucediendo entonces en Estados Unidos. Y todo, desde el propósito de lograr una mayor credibilidad, pese al factor ficcional, de los ambientes y de los personajes, así como de la impronta artística y/o comercial de los responsables de la obra cinematográfica.

Por tanto, sin desmerecer otras películas igualmente valiosas que ejemplifican de manera directa, o en un plano secundario, aquel periplo, sirvan las siguientes como reflejo consciente para tal meta. En síntesis, el objetivo será exponer los factores sociales y económicos de sendas décadas de los veinte y treinta, esbozados en la

primera parte, a través de un medio cultural tan importante como el cine con todas sus variantes, explicadas en la segunda parte.

Para el análisis de cada película ha resultado conveniente dividir los comentarios en varios subapartados, en principio con elementos ajenos entre sí, pero que pueden albergar rasgos similares e incluso interdependientes.

Por un lado, se ha de tener en cuenta el argumento de la película a través de una sinopsis que le aporte el sentido. Así, cada periodo estudiado, como elemento central o como elemento secundario, tiene en dicho argumento una base incuestionable.

Le seguirá el contexto socioeconómico como espejo evidente donde ver reflejada el discurrir cotidiano del relato cinematográfico. La coyuntura histórica de Estados Unidos se verá representada en las películas afines.

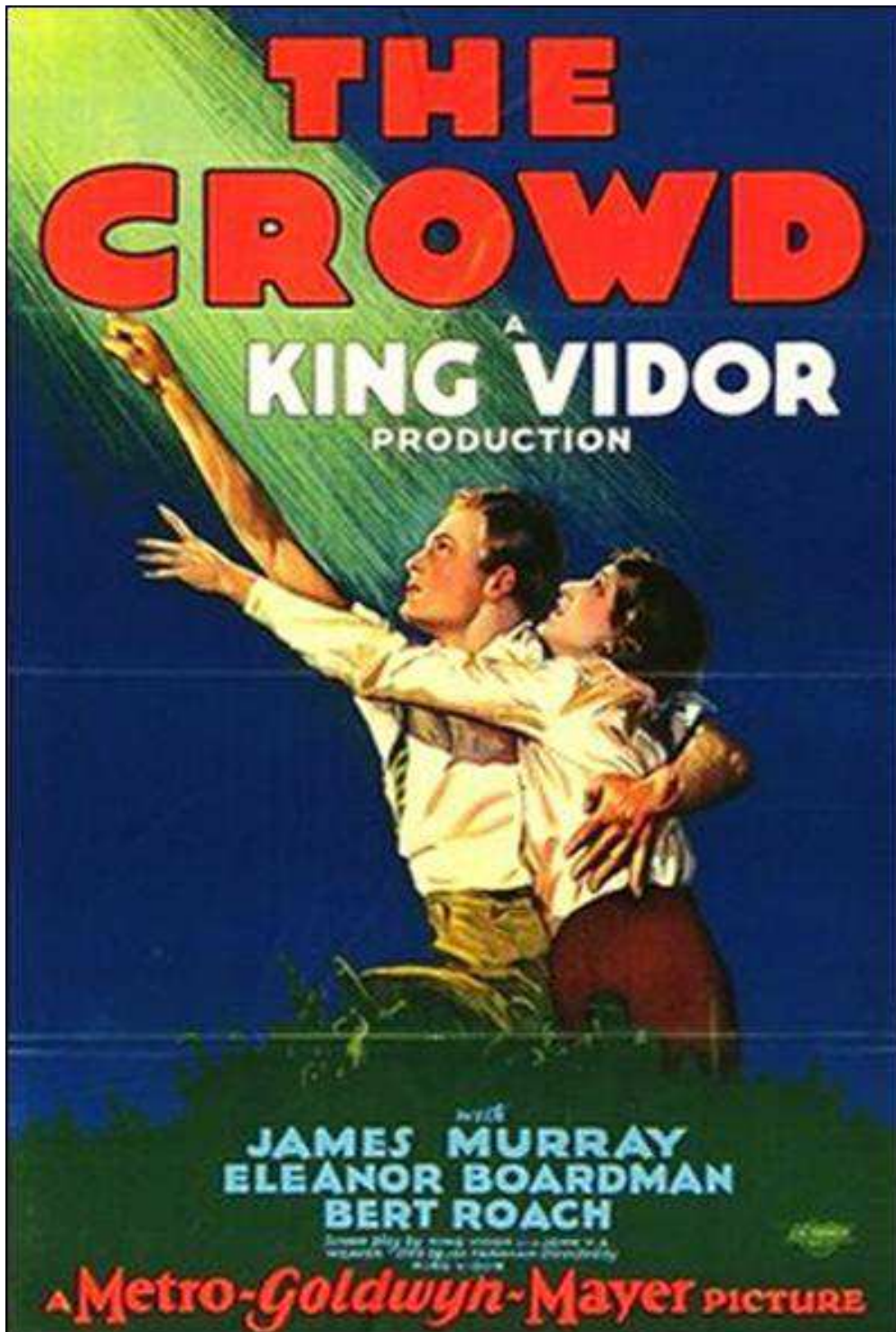
En el contexto cinematográfico se explicará el momento en que se encontraba la historia del cine, atendiendo al papel de las compañías productoras, a los años de producción, a su integración en ciertos géneros, a la impronta del director....

En cuanto al sentido de la película, quizá la parte de mayor envergadura, se estudiará su representatividad relacionada con el acontecer de aquellos años. Nos podremos aproximar a lo ocurrido desde una intencionalidad realista, pese a la ficción inevitable.

Por último, los aspectos formales adquieren la peculiaridad de servir de complemento innegable al mensaje de cada película. Es más, la estética puede ser imprescindible para comprender lo que se quiere contar.

3.A. ANTECEDENTES DE LA CRISIS

3.A.1.Y el mundo marcha



Y el mundo marcha (King Vidor, 1928)

Ficha técnico-artística:

Título original: The Crowd

Año: 1928

País: Estados Unidos

Director: King Vidor

Guión: King Vidor, V.A. Weaver, Harry Behn

Música: Película muda

Fotografía: Henry Sharp (B&W)

Intérpretes: James Murray, Eleanor Boardman, Bert Roach, Estelle Clark, Daniel G. Tomlinson, Dell Henderson

Productora: Metro-Goldwyn-Mayer

Premios: 2 nominaciones al Oscar: Mejor director, película por calidad artística

Sinopsis:

El destino ha deparado que John Sims nazca un 4 de julio, Día de la Independencia norteamericana. Todo parece indicar un buen augurio, y así lo celebre un orgulloso padre que opina que John será un gran hombre y triunfará en la vida. Pero pronto la muerte visita al mismo padre y el chico sufre su primer gran golpe. Al terminar sus estudios, viaja a Nueva York con el fin de ver cumplido su prometedor futuro. Aunque sólo haya encontrado un vulgar empleo de contable, John es un tipo orgulloso, se considera superior a los demás y confía en su suerte. Será entonces cuando conoce a Mary, por medio de un compañero, una bonita mujer de la que pronto se enamora y con la que llegará a casarse y convivir felizmente en una modesta vivienda. El desarrollo de sus vidas discurre entre el nacimiento de dos hijos, la rutina del empleo, alguna desavenencia matrimonial y la presión de la familia de Mary, que quiere verlo prosperar. Hasta que ocurre un hecho desgraciado que marcará sus destinos: la muerte por atropello de su hija menor, justo cuando las cosas empezaban a ir bien. La

alegría se escapa del hogar, John sufre pesadillas, no realiza bien su trabajo y llegan a despedirlo de su empresa. Un duro periplo en busca de trabajos mal remunerados y humillantes es la respuesta a su nuevo estado. A su vez, la familia de Mary quiere que ella se marche a la casa materna, dado que John es un fracasado. Su angustia le lleva incluso a intentar suicidarse, pero la presencia del hijo es más fuerte y para recomponer la vida familiar se concienciará de que tiene que aceptar uno de esos trabajos de los que antes se reía. Finalmente convence a Mary, que a punto de marcharse cede ante el compromiso de John.

Contexto socioeconómico

Como antecedente del escenario de la crisis de los años treinta en Estados Unidos, el contexto que plantea *The crowd* se asimila en buena medida a dichas circunstancias. Ya se señaló que ciertos factores de inestabilidad social y económica se venían fraguando paralelamente a los “felices veinte”. Según se acercaba el fatídico octubre de 1929, iban apareciendo síntomas de que la prosperidad sobrevenida merced al poderío mundial del país podía derivar en un colapso interno.

En efecto, a la altura de principios de 1928, momento del estreno del filme, ya se había asentado una línea política aislacionista en el exterior, y de nacionalismo americano conservador en el interior. La dinámica de los privilegios arancelarios que ahogaba a la producción europea estaba bloqueando las exportaciones propias. Se llegaba a una bajada de precios generalizada, que también hizo al sector primario sufrir unas cargas fiscales y financieras que no disminuyeron. Y al haber hipotecado la tierra con la adquisición de los préstamos facilitados por los bancos, con la confianza de que su revalorización, se llegó a altas tasas de morosidad e incluso a la ruina.

Por otro lado, la vorágine financiera sin control desde la desregulación total estaba sometiendo a la bolsa de Wall Street a tensiones y vaivenes, burbujas mediante, incluso con la especulación de las mismas hipotecas agrarias, ya antes del estallido de finales de 1929. Pero “la gran manzana” seguía dirigiendo los resortes económicos del mundo y en el teatro de la gran urbe será donde se desarrolla *The crowd*, la multitud.

Por tanto, socialmente la ciudadanía todavía disfrutaba del teórico bienestar, y laboralmente el sector servicios y el industrial reclamaba a millones de trabajadores. Es más, las grandes ciudades de Estados Unidos seguían acogiendo paulatinamente a mayores cantidades de gente, dada la pujanza del país y su liberalismo a ultranza. Allí se dirigían en busca de fortuna, para cumplir el gran “sueño americano” en la tierra de las oportunidades, máxime si se estaba predestinado para ello, como el protagonista de *Y el mundo marcha*, John Sims, nacido un cuatro de julio. No importaba que la aparente estabilidad de finales de los años veinte se compaginara con un escenario económico no del todo seguro, asentado en un sistema con pies de barro que albergaba ciertos aspectos nada tranquilizadores pero ignorados por la sociedad.

La cuestión laboral de finales de los años veinte parecía asegurada. Ajenas a las circunstancias reales por venir, muchos John Sims transcurrían entre la monotonía, el ocio y unas vidas planificadas. Para nuestro “héroe”, su empleo rutinario y alienante es más que suficiente, tan sólo había que esperar el señalado golpe de suerte para triunfar, sin mayores preocupaciones ni contratiempos. La confianza no sólo era absoluta en el sistema sino también en el destino. Por ello, Sims se consideraba por encima de quienes tenían que recurrir a trabajos modestos y a veces humillantes. Podía jactarse de su envidiable situación comparada con buena parte de la ciudadanía, cada vez más empobrecida.

Los medios no aireaban el malestar creciente que existía en las afueras de las grandes ciudades. La sociedad desarrollaba sus expectativas según una regla por la que la confianza en los prohombres del país dirigía el camino, aunque desconocía que esos mismos personajes serían partícipes del hundimiento del país (recordemos a colación a los responsables de la Reserva Federal, Strong y Harrison, o al mismo presidente del país Hoover). Nadie era consciente de las primeras sombras, si bien algunas figuras del mismo cine, como Wellman o Vidor, se anticiparon del algún modo a lo que vendría: que el sistema no era tan sostenible³¹⁹. Los antecedentes del crack, pero también las consecuencias, están en el film de Vidor.

³¹⁹ Véase GÓMEZ, J.A.: <http://miradas.net/2011/10/estudios/y-el-mundo-marcha.html>

“Esta verdadera y modesta tragedia americana era una premonición, en aquellos años de loca prosperidad, de las esperanzas y los límites para todo ciudadano del país, en un momento en que iba a estallar la gran crisis de 1929: la mayor catástrofe económica de la historia, con millones de parados y marchas de hambre”³²⁰.

El declive de un personaje como John Sims junto a su familia se extrapola a lo que experimentaron millones de personas tras el crack de 1929. La fragilidad de un ser humano, incluso de una multitud entera era tal, que todo se podía venir abajo por circunstancias externas o ignoradas.

En dos partes bien diferenciadas, por tanto, se podría dividir *Y el mundo marcha*. Si en la primera la actitud de los protagonistas se desarrolla en un ambiente de normalidad social, de trabajo administrativo (oficinas de Sims), amistad, momentos de ocio (diversión en la ciudad y noviazgo) y familia (boda, hogar e hijos), en la segunda parte, ciertas sombras que determinan el transcurso vital de nuestro protagonista lo abocarán a un desenlace sombrío, desde la dejadez en el trabajo, a las discusiones con su esposa o la muerte trágica de su hija, que influirá en su despido.

La juventud de un Sims exultante resulta toda una metáfora ilustrativa de la efervescencia del clima social de finales de los años veinte. Por contra, la terrible crisis norteamericana acaecida muy poco tiempo después, se identifica con la caída en desgracia del mismo Sims, a punto de separarse, buscando unos empleos que antes despreciaba, al igual que otra multitud exasperada inmersa en una situación de incertidumbre.

³²⁰VILLEGAS, M., citado por CAPARRÓS, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], p.261.

Contexto cinematográfico

Conviene establecer con brevedad unas bases cinematográficas, de todas conocidas, en las que situar el filme de Vidor, de manera que se puedan apreciar mejor las circunstancias prioritarias en relación a su calificación de película precursora de la crisis.

Un año crucial como el de 1928 fue testigo para la puesta de largo de *Y el mundo marcha*. El sistema de estudios con Hollywood como centro indiscutible de operaciones suponía un entramado de primera magnitud en la industria del cine. La organización vertical del sistema productivo estaba cada vez más afianzado. La solvencia económica de las “majors” estaba fuera de toda duda. La Meca del Cine, destino ansiado en busca de fortuna, era apoyada por Wall Street y el capital judío, y el despertar europeo del periodo de entreguerras no pudo hacer frente a la gran industria norteamericana, que conseguía exponer hasta un 60% de los programas de cine con más de 800 títulos.

Recién adaptada en Estados Unidos la producción sonora hacía muy poco tiempo, King Vidor sin embargo seguir adoptando para *The Crowd* el formato mudo que tan buenos resultados le habían dado en películas anteriores como en *El gran desfile* (*The big parade*, 1924). Y no sólo porque el guión ya se tenía trabajado en esa época de transición, sino porque el director pensó que las vicisitudes de la joven pareja norteamericana tratadas desde el mudo serían lo suficientemente elocuentes con el objetivo perseguido. Además, Vidor fue un gran admirador del cine europeo en relación a su gran potencial artístico y creativo, que ofrecía nuevos caminos por recorrer en el contexto de los años veinte. En sus memorias, años después, reconocía que:

“Los directores germanos, dotados de una gran visión, habían libertado a la cámara de su inmovilidad y señalado nuevas rutas a los artífices de Hollywood. Este influjo enaltecedor de Europa se había manifestado de un modo

periódico en cada ocasión y había servido para iluminar la ruta de los progresos”³²¹.

En efecto, las nuevas vías de expresión que se experimentaban en la Europa de posguerra, afectaban a todos los caminos del arte, y el cine no podía quedar atrás. El cineasta norteamericano quedó pronto seducido por la ruptura que implicaban las vanguardias, la osadía de querer ampliar el conocimiento estético y de superar las técnicas cinematográficas conocidas. La curiosidad de Vidor, por tanto, le llevó a una preocupación autoral donde primaba su inquietud ante todo.

Así mismo, Sadoul ya decía que: “El ejemplo del cine europeo inclinó a algunos directores norteamericanos hacia films en que el arte se anteponía al comercio. La víspera del cine hablado fue marcada por la revelación de nuevos talentos, que empezaron a hacer posible el relevo de los iniciadores”³²².

Entre las grandes empresas del cine norteamericanas, una compañía como la Metro-Godwyn-Mayer se encargaría de patrocinar el filme de Vidor. Ya vimos cómo con el abanderado empresario Thalberg, la Metro iba a triunfar en la industria de manera espectacular, nunca mejor dicho, gracias a su apuesta por superproducciones de enorme presupuesto y relumbré, así como por el patrocinio de estrellas emblemáticas. En cuanto a la obra de King Vidor, la Metro ya había producido su costosísima *The big parade*, en relación al número de personas e infraestructura, e incluso apadrinaría al primer Rodolfo Valentino. Sin embargo, paralelamente a la utilización de grandes escenarios y decorados, también la Metro era sensible a otras realizaciones de mayor intención artística, que se convertirían en verdaderas obras de referencia en el cine mudo, como *Avaricia (Greed, 1923)*.

³²¹ VIDOR, K., “Tree is a tree”, recogido por CAPARRÓS, J.M. en *100 películas de Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], p. 257. El profesor José María Caparrós ha extraído varios párrafos escritos por el mismo King Vidor, pertenecientes a las memorias que el cineasta escribiera en 1953, donde se explica el proceso de realización de *The Crowd*. En ellos apreciamos detalles muy significativos sobre el contexto cinematográfico de los años veinte en el mundo occidental, comparando ambos continentes, así como otros aspectos técnicos para llevar a cabo su película.

³²² SADOUL, G., *Historia del Cine Mundial. Siglo XXI*. México D.F.-Madrid, 1991, p.203.

En esa órbita, pues, podría integrarse *The Crowd*. Su estreno se llevó a cabo en febrero de 1928, unos veinte meses antes del “viernes negro”. Resulta evidente que King Vidor anticiparía con este film algunos de los postulados del llamado cine social de la década posterior, que con mayor contundencia se iba a plasmar en otra de sus películas memorables: *Our daily bread* (*El pan nuestro de cada día*, 1934), que recogía la situación de la Gran Depresión y fue considerada como una continuación de *The Crowd*.

Por todo ello, habría que aportar que Vidor estaba defendiendo otras posibilidades del cine, al margen de las corrientes en boga, no sólo como forma de entretenimiento de masas, sino también como medio idóneo de expresión artística y de lanzar un mensaje de reflexión social. Sin desmerecer otras películas de enorme valía en su trayectoria, con las dos anteriores descubrimos una considerable innovación respecto al quehacer cinematográfico de ambas décadas.

Y junto a este filme, otros como *Incrédula* (*The Godless Girl*, 1929) de Cecil B. DeMille, o *Lonesome* (*Soledad*, 1928) de Paul Fejos, sirven a esta síntesis de Jean-Louis Leutrat que reflejan esa venturosa tendencia: “la descripción de una cierta realidad social y la voluntad de denuncia se conjugarían con los esquemas del melodrama, la transformación de los conflictos de clase en un debate melodramático”³²³.

Hay que decir que *The Crowd* pertenece a un grupo de películas comprometidas con la individualización de las personas, donde se ensalzaba la singularidad de cada protagonista. El hecho de que un filme de este tipo representara más fidedignamente las vivencias de cada miembro, tiene mucho que ver con la presentación de unos personajes que albergaban un conjunto de emociones propias, para que el público pudiera asimilarlas en aquel país joven plagado de aventureros, de aquellos pioneros americanos que contemplaban la historia como aventura personal.

Porque más allá de los alardes técnicos o las tendencias sufragadas por los géneros, un buen número de películas de este momento cinematográfico obedecían a

³²³ LEUTRAT, J.L., “El melodrama”, en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.286.

las peculiaridades de las acciones humanas, donde la puesta en escena estaba a su servicio. Por tanto, King Vidor entraría a formar parte de aquellas primeras generaciones de directores, nacidos en Estados Unidos (como De Mille, Borzage, Hawks), que defendieron el papel de los actores inmersos en sus vidas cotidianas, como representación de la cultura americana más acendrada, más allá de los estereotipos aceptados hasta entonces.

“What distinguishes Vidor’s film from its genre is the ways it captures everyday tensions of marriage and unemployment, the deadening habits in office routine, even the commonplace dreariness in romance (although Paramount Studios generally, and even Vidor’s first MGM films, found saleable satire upper-classes marriage)”³²⁴.

Lo que distingue la película de Vidor de su género es la forma en que recoge las tensiones cotidianas del matrimonio y el desempleo, los soporíferos hábitos en la rutina de la oficina, así como la banalidad aburrida en el amor (aunque la Paramount generalmente y todavía los primeras películas de Vidor en la Metro, encontraron rentable satirizar a los matrimonios de clase alta)”.

Además, la preocupación social del director se hermanó con sus inquietudes religiosas de matiz protestante. Conocidas son algunas de sus obras posteriores ya en el cine sonoro, donde introduce la figura de Dios o una verdad espiritual a flor de piel, como en *Aleluya (Hallelujah, 1929)* donde el sonido está respaldado por aquellas canciones –spirituals- o en *Our daily bread* (1934).

Sin desviar el contexto cinematográfico de *The crowd*, éste gustó poco en Estados Unidos, precisamente porque la apreciación cinematográfica de la sociedad no estaba acostumbrada a aceptar algo que estaba muy próximo. No se estaba dispuesto a reconocer esas cuestiones incómodas en el cine, muy al contrario, se prefería dejarse seducir por películas de evasión, de géneros identificables.

³²⁴ DURGNAT, R. y SIMMON, S., *King Vidor, American*. University of California Press, Ltd. Berkeley and Los Ángeles, California. 1988, p. 79-80.

Es conocida la opinión negativa y las trabas del magnate del cine Thalberg, acerca de la visión tan pesimista sobre la vida que desprendía la película (el cual llegó a aconsejar al jurado de los primeros Oscars que no premiasen el film, a pesar de sus nominaciones al Premio a la Mejor Dirección y a la Mejor Producción Artística). E incluso como nos recuerda Kevin Brownlow, “La Metro no se esperaba una película tan dura, e insistió en que Vidor concluyese la historia con una escena en la que John se hiciera rico gracias a sus frases publicitarias. La productora hizo enviar un final propio a los cines, para que los empresarios pudieran elegir”³²⁵.

Y aunque *The Crowd* no tuvo un éxito demasiado comercial inmediato, la crítica sí la elogió en su justa medida y más tarde la recaudación resultó ser el doble de lo que se había invertido. José María Caparrós nos revela una de las opiniones cinematográficas del momento:

“De ahí que la crítica saludara con entusiasmo esta gran película. Así, el *Journal* de Minneapolis escribió el 25 de marzo de 1928:

En *The Crowd* se ha esforzado Vidor en traer a la pantalla una sección transversal de la vida norteamericana. Lo ha conseguido admirablemente (...). La actitud de despreocupación de la mayoría de las personas que nunca piensan en el porvenir más que viéndolo todo de color de rosa, no había sido traída antes a la pantalla. *The Crowd* lo sintetiza de un modo lleno de habilidad y dentro de límites discretos. Esta cinta es una de las más sinceras que jamás haya hecho ningún director dentro de nuestro país.... No es una película amarga, pero sí penetrante”³²⁶.

³²⁵ BROWNLOW, K., “The Crowd”, en AA.VV., *Tribut a King Vidor*. Semana Internacional de Cinema, Barcelona, 19 Noviembre 1982, p.32.

³²⁶ CAPARRÓS, J.M., *100 películas de Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], p. 258.

En el mismo sentido encontramos varios comentarios de la misma época, rescatados por la Universidad de Zaragoza³²⁷, sobre el impacto de una película tan brillante y tan sensibilizada con los acontecimientos sociales del país: “Harold Weight, tras un pase previo en Pasadena dijo en una publicación especializada: *The Crowd* se recordará cuando *El gran desfile* haya caído en el olvido. ¿Por qué? Porque es una historia real como la propia vida”. O bien, cuando otro crítico contemporáneo, Rose Pelswick, opinaba en el *New York Journal-American* en el momento de su estreno: “En su simplicidad, *The Crowd* es una película formidable. Vidor ha cogido una idea sencilla y la ha desarrollado con una maestría y una sensibilidad que hacen que el filme destaca como una de las escasas obras logradas que ha dado el cine. La película es soberbia”.

¿No se podría, en resumen, deducir que, el gusto mayoritario del espectador ávido del mero espectáculo, obedecía al puro ensimismamiento evasivo, impulsado a su vez por unas compañías sedientas de rentabilidad, no muy interesadas en la valía artística como sí reconocían los críticos acerca de películas como *The Crowd*? Lo cual nos puede llevar a colegir que estos filmes “rara avis” de la época, eran los que verdaderamente contenían una integridad autoral fuera de dudas, y lo más importante, que también contenían los ingredientes necesarios para contribuir a escribir la historia, sobre todo desde el propio sentido de sus argumentos.

El sentido de “The Crowd”

Ya se ha comentado el sentido de anticipación a la crisis de 1929 que posee *Y el mundo marcha*. Se ha de aceptar sin mayor objeción que efectivamente King Vidor pareció vislumbrar la desgraciada situación socioeconómica que Estados Unidos padecería a corto plazo. Muchos de los parámetros del desastre que pocos años después arrasaría al país ya estaban representados en el filme: la caída en desgracia de

³²⁷ Véase <http://moncayo.unizar.es/unizara/actividadesculturales.nsf>. Consultado el 25 de mayo de 2014.

una familia cualquiera, el desempleo masivo, la humillación de la supuesta ciudadanía próspera.... Pero además de estas premisas que muy pocos pudieron vaticinar, otros mensajes de igual importancia se pueden defender en *The Crowd*.

En primer lugar, hay que subrayar la noción de gran valentía en el cineasta norteamericano al afrontar una cuestión nada agradable para el espectador. De hecho, la taquilla no respondió como se esperaba en las primeros meses de exhibición; ya se ha comentado cómo al público no le gustó por su excesivo realismo, pues aquello sólo podía ser el reflejo de un momento y de un lugar, de unas personas determinadas... no podía ser un asunto que incumbiera al ciudadano de a pie.

En cierta medida, Vidor corrió un riesgo evidente que puso nerviosa a la misma Metro, pero también se aventuró a mantener su propia credibilidad como cineasta convencional. Ante el intento de escamoteo de la "major", el director quedó horrorizado y se opuso con todas sus fuerzas a posibles modificaciones. "King Vidor mantuvo tal relevancia, tal fuerza, tal indiscutibilidad, que su cine fue siempre personal y siempre interesante, y hasta sí se quiere fiel a sí mismo, aunque frecuentara toda clase de géneros"³²⁸.

Porque fiel a su declaración de intenciones donde quiere que "el protagonista sea el ser humano, con sus imperfecciones, con sus cualidades y en sus contactos con los demás seres humanos, sin idealizarlo... para demostrar la mentira de la historia"³²⁹, el cineasta se atrevió a desafiar lo comúnmente aceptado en el panorama cinematográfico al uso. Así, no omitió aspectos espinosos de la cotidianeidad social, como las disputas de pareja o familiares, las viviendas angostas, el trabajo estresante... inmersos en un naturalismo muy marcado. "Se trataba de retratar esa América que no

³²⁸ ARROITA-JÁUREGUI, M., "King Vidor y su merecido *Oscar* especial". La Prensa, Barcelona, 24 de mayo de 1979, p.38.

³²⁹ RUIZ, J., "Muere King Vidor, pionero del cine americano", en *El Correo Catalá*, Barcelona, 11 de noviembre de 1982, p.48.

era tan pomposa como muchos pretendían dar a entender, y por ello, se especializó en la colectividad, en especial en *Y el mundo marcha...*, con sus logros y sus luchas...”³³⁰.

La honestidad de Vidor quedó patente, pues; no podía dejar escapar un problema como el paro laboral, que aumentaba sin cesar en las ciudades, de ahí su implicación y su inquietud por el estado de las cosas en una nación que se acercaba a la inestabilidad total. Su apuesta fue manifiesta al exponer el drama social, muy poco tratado hasta entonces, que se podía cernir sobre cualquiera por circunstancias diversas, un problema futuro que podía destruir la paz familiar llevando incluso a un hombre al borde del suicidio.

“The Crowd surgió justo antes de la Gran Depresión, pero podía haberse hecho igualmente en su apogeo, tan patética y vívida en su pintura del desempleo. No deja de sorprender que llegara a exhibirse al público, porque rompió todas las reglas de Hollywood. No era corriente entonces sugerir que el trabajo aburría al hombre además de dignificarle.... Y no era corriente entonces mostrar que el fracaso y la pobreza podían existir en el país de la oportunidad”³³¹.

Y para ello eligió a un ciudadano medio, un empleado como otros con una vida prefijada, un perfecto desconocido como protagonista, muy lejos de cualquier estrella en boga; quizá de esta manera hubiese obtenido un mayor rédito económico, quizá el relumbre de unos personajes admirados hubiese aportado mayor fama cinematográfica. Pero la intención de Vidor era dejar constancia auténtica de la evolución de una familia sencilla, y sólo desde el anonimato se podía lograr la plena identificación con el espectador. Por ello, su objetivo fue “ir al grano”, recoger una temática delicada sin que nada ni nadie enturbiaran dicho fin, más allá de querer

³³⁰ IBIDEM, p.48.

³³¹ BROWNLOW, K., “The Crowd”, *Tribut a King Vidor*. Semana Internacional de Cinema, Barcelona, 19 Noviembre 1982, p.31.

representar las diversas emociones que transmite John Sims. Como tampoco existen grandilocuentes escenarios ni sofisticadas puestas en escena, sino que asistimos a la llaneza de un hogar cualquiera y de una gran ciudad, para que ningún elemento secundario determine más de lo que se quiere contar.

Ángel Zúñiga sintetiza así a *The Crowd*:

“No deja de ser curioso que por su tono y estilo, se anticipe al espíritu de la Depresión, anunciándola. Es la vida de una pareja cualquiera en la gran ciudad, colmada de esperanzas y de dolores. El protagonista era don Juan Nadie, arrastrado por el remolino de la existencia, ya mecanizada. La multitud contra la persona”³³².

Sims es un tipo banal, “uno más entre la multitud”, tal como rezaba el primer título que el cineasta quiso plasmar. Y al respecto, hay que apuntar que su idiosincrasia forma parte del conjunto anodino de la gran urbe, que tan solo es un ínfimo fragmento de la sociedad, como cualquiera de nosotros. Su mediocridad se confunde con la de los demás en el entramado neoyorquino; basta con apreciar la magistral escena inicial donde aparece entremezclado como uno más, entre la masa de oficinistas, que dispuestos ordenadamente en hileras de mesas trabajan sin descanso, con en infinidad de edificios y empresas de Nueva York.

Fijémonos en las frases que apunta Luis Laborda, en su tesis “La construcción histórica en la cinematografía norteamericana”, donde sintetiza ese sentido de insignificancia que destila nuestro protagonista en medio de la ciudad, relacionándolo con otros ejemplos cinematográficos.

“The Crowd es el anonimato de un hombre en una ciudad deshumanizada, cuya descripción, por cierto, está más atenta a la alegoría que a la descripción y al detalle concreto. Todo ello no es casual, puesto que la aparición de la ciudad es un tema

³³² ZÚÑIGA, A., “Ángel Zúñiga presenta a King Vidor”. *Semana Internacional de Cinema*, Barcelona, 19 de noviembre 1982, p.8.

recurrente en la literatura del siglo XIX: el relato de Edgar Allan Poe (1809-1849) *El hombre de la multitud*. El cine ha recogido el testigo y ha creado excelsas sinfonías dedicadas a grandes metrópolis: Walter Ruttmann (1887-1941) en *Berlín: Sinfonía de una ciudad* (Berlín: *Die Symphonie einer Grosstadt*, 1927) lo hace desde una estética vanguardista, a través de un endiabrado montaje rítmico –como ya lo hiciera Dziga Vertov en *El hombre con una cámara de cine* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), decálogo de su cine-ojo–. King Vidor, como ya hemos advertido, hace lo propio con su magistral *Y el mundo marcha* (*The Crowd*) está vez bajo los parámetros narrativos del cine clásico americano pero desde una notoria originalidad en la puesta en escena”³³³.

Igualmente una de las obsesiones del pintor español Antonio Saura, las multitudes, fue ampliamente tratada en sus obras de corte expresionista abstracto, como un fenómeno intangible y a la vez omnipresente, que no se detiene en ese espacio artificial que engulle a todo ser humano hasta quedar diluido entre sus semejantes. Atrapado en la gran metrópoli, la historia de Sims resulta intemporal y universal en este mundo contemporáneo.

Hay que insistir que en *The Crowd* se nos está relatando la figura del antihéroe de nuestros tiempos, donde fácilmente nos podemos ver reconocidos. Vidor quería hacer hincapié en la futilidad del ser humano ante la multitud, pero también su fragilidad ante la adversidad implacable³³⁴.

³³³ LABORDA, L., *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*. Tesis doctoral Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Barcelona. 2008. Dirigida por Dr. Javier Antón Pelayo. En esta tesis, se comentan aquellas obras cinematográficas cuyo análisis revela un grado más o menos evidente de relación con la historia desde ámbitos diversos, que responden no sólo a la recreación de acontecimientos del pasado, sino también desde otras disciplinas como la literatura, la filosofía o el arte. Cineastas como Griffith, Vidor, Ford o Kubrick, son referencias de primer orden junto a algunas de sus películas emblemáticas, para abordar la trayectoria histórica de Estados Unidos desde sus inicios.

³³⁴ Véase LATORRE, J.M., “King Vidor: un pionero en Hollywood”. *Dirigido por*, nº 99 (1982), p.51-52.

Por su parte, Fernando Alonso³³⁵ hace alusión al triunfo final de la gente, de la multitud ante el individuo, como un remedo del sentido de *hombre-masa* que Ortega y Gasset proclamara en “La rebelión de las masas”.

Resulta entonces que el sentido de desmitificación del llamado “sueño americano” que expone el filme adquiere una enorme importancia. Se desmonta la noción por la que a través del verdadero esfuerzo se pueden conseguir prósperas metas en el país de las oportunidades. Aquellas ideas que sintetizara James Truslow (*The Epic of America*) donde se establecían las bases del “American dream”, que recogían el espíritu de superación personal y de abnegación nacionalista, quedaban ahora falseadas, ya no sólo por la desgracia sobrevenida sino también por la postura indolente de Sims ante la vida. Al respecto, se ha de tener en cuenta su desmotivación progresiva, ya que su puesto de trabajo, en una gigantesca oficina despersonalizada, no es precisamente lo mejor para sus aspiraciones, aunque no pierda sus deseos de triunfar y quiera destacar entre la multitud uniforme³³⁶.

Además, *The Crowd* nos está comunicando que todo está sujeto a la imprevisibilidad, que todo se puede torcer en cualquier momento; pero también, que esperar a que cambien las cosas sin hacer nada, como propone un Sims “predestinado” por el cuatro de julio, no es el camino adecuado.

“Vidor presenta un estudio de la vida de un hombre urbano de los años veinte, con sus anhelos y sus desgracias, sus momentos de dicha y sus fracasos. Pero detrás de ese retrato humano, hay una especie de desmitificación, ya que un mal golpe del destino puede acabar repentinamente con toda ilusión”³³⁷.

³³⁵ Véase ALONSO, F., *King Vidor*. Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, C.I.L.E.H. Barcelona, 1991, p.24.

³³⁶ IBÍDEM, p.23.

³³⁷ HERNÁNDEZ, J., *Las 100 mejores películas del cine social y político*. Cacitel, Madrid, 2005, p. 217.

Además de la crítica abierta hacia el protagonista, parece existir una crítica larvada hacia el nuevo capitalismo de producción sin complejos (independientemente de que Vidor estuviese integrado en el sistema), donde la deshumanización aplasta a cualquiera sin remisión. Ya no sólo la ciudad no depende de Sims, como él cree según su origen, sino que “el mundo no se puede detener porque a él le haya pasado una desgracia”, como le declara cruelmente un policía tras el atropello de la hija de Sims. Quizá sea esta escena uno de los puntos álgidos del filme, por cuanto encierra el sentido último de la vulnerabilidad del hombre de nuestro mundo moderno, de indiferencia con el semejante.

“Although Vidor attributes to New York none of the positive cruelty that an expressionist might have underlined, the scene still reads as: “With all the best will in the world, crowded cities are unneighbourly places”³³⁸ (A pesar de que Vidor no atribuye a Nueva York ninguna de las crueldades positivas que un expresionista podría haber destacado, la escena se continúa interpretando como: “Con la mejor intención del mundo, las ciudades masificadas son lugares faltos de relaciones vecinales”).

Y el mundo marcha, traducción libre de *The Crowd*, la multitud, pero plena de sentido ante el discurso atroz sobre la gran verdad en la que se instala la historia. Como opina Manuel de la Fuente³³⁹, la película obedece más que nunca a un presente engañoso que nos envuelve y en el que somos meras comparsas, sin mucho poder de decisión. Por tanto, el film de Vidor se anticiparía aun sin censura a una contemporaneidad insensible ante los problemas de los demás, donde la sucesión mecánica de acontecimientos marcan la pauta.

Por ello, *The Crowd* destila cierto pesimismo en un sentido más profundo, más allá de su final esperanzador. “El final feliz, elegido entre varios que Vidor imaginó, encierra la clave de la película, porque su optimismo circunstancial implica también la

³³⁸ DURGNAT, R. y SIMMON, S., *King Vidor, American*. University of California Press, Ltd. Berkeley and Los Ángeles, California. 1988, p. 79.

³³⁹ Véase DE LA FUENTE, M. <http://www.lapaginadefinitiva.com/2011/10/02/y-el-mundo-marcha-king-vidor-1928/>. Consultado el 29 de mayo de 2014.

crítica de una época en la que el norteamericano vivía con la fe inquebrantable en una continua prosperidad³⁴⁰”.

Por consiguiente, habría que defender una noción que recorre de principio a fin la película, una suerte de sustrato ético inexcusable a practicar en la vida. El mismo fracaso de Sims (que no tiene otra opción que trabajar en aquel empleo de payaso del que se reía) implica la inapelable modestia que todo ser humano ha de poseer. Así, también observamos cómo al buscar trabajo alega prioridad porque “tiene una familia que mantener”, sin valorar que los hombres en paro están en iguales condiciones: “¡Nosotros también tenemos familia!”, le responde uno de ellos, con lo a través de este suceso es evidente que se nos está regalando una lección sobre la necesaria humildad que hemos de mostrar hacia el semejante.

Por último, y muy relacionado con todo lo anterior, resulta forzoso ahondar en el sentido de inconsistencia del destino personal. Porque a pesar de los deseos de Sims de destacar en la sociedad, él no se da cuenta de que cualquier elección no depende sólo de un individuo, de que el azar forma parte de la vida. Como sintetiza José María Latorre, “John Sims se debate entre dos impulsos: la inclinación social a ser uno más entre muchos y el deseo natural de distinguirse individualmente de ellos. La tragedia que presenta *The Crowd* es la del hombre que va descubriendo poco a poco su vulgaridad”³⁴¹.

A todo ello habría que añadir que el periplo de la joven familia también implica una asombrosa combinación de alegría y tristeza, con sus dosis adecuadas, más allá de mostrar las nociones anteriores. Porque al igual que toda vida corriente de cualquier ser humano, en ese discurrir entre las fortunas y los reveses que a todos nos afectan, el mensaje de *The Crowd* deja claro que nadie es más o mejor que nadie, que todo es efímero y relativo, en un remedo de un “c’est la vie” por el que todos transitamos.

³⁴⁰ VILLEGAS, M., citado por CAPARRÓS, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], p.261.

³⁴¹ LATORRE, J.M., “King Vidor: un pionero en Hollywood”. *Dirigido por*, nº99 (1982), p.52.

Aspectos formales

Casi todos los escritos y críticas coinciden en señalar el impresionante tratamiento visual que King Vidor aportó a *Y el mundo marcha*. Porque en primer lugar hay que comentar que se trata de una de las mejores películas mudas, calificada de gran clásico, a la que le bastó una concepción magistral de las imágenes y una interpretación memorable para expresar el mensaje.

El guión obedece a una estudiada estructura lineal, desde el mismo nacimiento de John Sims con el entusiasmo paternal por la fecha tan señalada, pasando por los primeros pinitos profesionales, noviazgo y boda, hasta la rutinaria vida conyugal, caída en desgracia y un último tramo donde el drama laboral y familiar resulta abrumador.

Un extracto apresurado de la película nos llevaría a dividirla en un breve prólogo y dos partes. El prólogo se apoya en muy pocas escenas: los orígenes humildes de Sims, sus comentarios de realización personal ante los amigos y la muerte del padre, con una escena de gran impacto apoyada en el rostro dramático del niño. En la primera parte lo vemos situado en Nueva York, con ansias renovadas porque según reza el subtítulo, “...es de esa clase de hombres que creen que el mundo depende de ellos”; en efecto, su primer empleo como oficinista, su pronto noviazgo y boda le hacen creer que es un personaje imprescindible, incluso con la arrogancia de ser superior a los demás. La segunda parte la normalidad de la vida familiar se rompe dramáticamente con la muerte de su hija, y a partir de entonces todo caerá en picado. El guión discurre entre la impotencia de Sims para intentar acallar los ruidos exteriores, el despido de la empresa, la presión de su familia política y la entrada en la pobreza.

Se podría confirmar que toda la realización transcurre de “menos a más”, pues el interés va creciendo hasta el desenlace, manteniendo viva la expectación ante las vicisitudes de todo tipo que experimenta nuestro protagonista y su familia. En definitiva, una historia por completo ajena a lo soñado por Sims, cuyo periplo ha resultado ser, como no podía ser menos en cualquier ser humano, imprevisible.

Por tanto, estamos ante un guión cuya solidez coopera para justificar con gran acierto el sentido del filme, que no es otro que el desamparo, dada nuestra condición de iguales entre la multitud, al que cualquier persona se puede ver abocada. Como dice José María Latorre, “*Y el mundo marcha* cuenta una tragedia frecuente y cotidiana en un registro íntimo y delicado, con aguda sensibilidad y lirismo, pero también con un dramatismo lacerante”³⁴².

Otro de los puntos fuertes que posee *The Crowd* descansa en el tratamiento visual que Vidor imprime. Una de las secuencias que más comentarios ha recogido es el espectacular movimiento de cámara cuando capta a nuestro protagonista en el trabajo: desde la base de un rascacielos la cámara asciende en un solo plano hasta colarse sin interrupción por la ventana que da a la gran sala de operaciones, recorriendo ésta por encima de la infinidad de mesas y oficinistas hasta posarse en Sims en un plano en picado. Esa suerte de casualidad que le hace fijarse en él, como le podía haber tocado a cualquier otro, encierra un sentido de alienación entre el perfecto orden de trabajadores. De todos es sabido que dicho fragmento fue posteriormente copiado en *El apartamento* (*The apartment*, 1960) del director Billy Wilder, con gran poderío visual e ironía, sólo que en la película de Vidor resume por sí sólo toda la película: uno más entre la multitud.

Otros ejemplos de la maestría visual los hallamos en determinados enfoques y secuencias que entran en perfecta sintonía con lo que se quiere transmitir. La imagen en diagonal enfocando al chico que sube lentamente las escaleras, aterrado al enterarse de la muerte del padre, acentúa la sensación de soledad sobre todo cuando se acerca a la cámara en primer plano, y al fondo se adivina una multitud inmóvil y lejana. Ese contraste de escalas, chico/multitud, o bien, primer plano/plano general, nos ofrece una gran expresividad estética, gracias a una técnica depurada que sabe comunicar con elocuencia cada escena, sin necesidad de diálogos, pero tampoco con exageración interpretativa.

³⁴² LATORRE, J.M., “King Vidor: un pionero en Hollywood”. *Dirigido por*, nº. 99 (1982), p. 53.

De igual forma, al final del filme, cuando la cámara se aleja por encima del público que asiste al teatro, lo hace integrando al matrimonio y a su hijo entre la muchedumbre espectadora. El resultado es un plano aéreo de gran belleza cuyo significado alude a esa anulación de la personalidad entre un conjunto de iguales, donde la uniformidad ha triunfado: “La personalidad de los Sims desaparece engullida por la masa que ríe y vocifera. Es el triunfo final de la gente, de la multitud, el final del individuo”³⁴³.

Así mismo, el dominio de los espacios resulta muy notable, por cuanto el director de *The Crowd* concibe admirablemente el contraste de los diversos ámbitos interiores y los exteriores: son factores innatos al propio Sims, tanto la calidez del hogar como vulgar espacio de convivencia, como los sitios de recreo, y lo más importante, la ciudad anodina con todos sus elementos urbanos, un lugar donde la realidad se expresa confundiendo al protagonista entre los demás, entre la multitud. Nueva York, un auténtico hervidero humano, se representa con el típico ritmo frenético de una gran urbe, con estilo semidocumental rodando sin decorados (Vidor llegó a recoger la vida de las aceras desde lo alto de una camioneta donde estaba camuflada la cámara y el operador).

El toque documental lo une a un estilo visual y a un manejo de la cámara que en ocasiones lo emparenta con el cine europeo de los años veinte. En sus memorias, el cineasta llega a decir: “La influencia de los estupendos films venidos de Alemania comenzó a notarse. Directores con ideas, como Murnau, Lang o Lubitsch, habían liberado a la cámara de su inmovilidad y habían abierto nuevos caminos para los artesanos de Hollywood, que a menudo se encontraban en una rutina muy bien pagada...”³⁴⁴. O como también opina Sadoul: “La influencia de la escuela alemana

³⁴³ ALONSO, F., *King Vidor*. Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, C.I.L.E.H. Barcelona, 1991, p.24.

³⁴⁴ <http://moncayo.unizar.es/unizara/actividadesculturales.ns>. Consultado el 2 de junio de 2014.

apareció en los desfiles de rascacielos, de oficinas uniformes, en la marcha simbólica, a contracorriente, de un hombre que intenta conmover a una masa ciega”³⁴⁵.

En cuanto al ritmo, se desenvuelve con gran dinamismo a través de un montaje lineal, con algunas elipsis, sin perder el hilo conductor de la historia, desde su mismo principio. Ignorando lo superfluo, se transcurre por la vida del protagonista y su familia sin detenerse más de lo necesario. No obstante, hay que destacar otro contraste muy bien logrado entre los momentos más lentos, cercanos al drama, y los más rápidos con ciertas dosis de humor.

Por otro lado, los actores son profesionales no muy conocidos en la época, pero dicho factor consigue que sean prototipos del ciudadano medio, cuya familiaridad y cercanía aportan mayor veracidad. Como dicen Durgnat y Simmon:

“*The Crowd* belongs to an international wave of populist films, if we use *populism* not in the usual political sense, but in the film one, as being about the *petits gens*, the lower middle classes and lower of the country”³⁴⁶.

“*La multitud* pertenece a una oleada internacional de películas populares si utilizamos *populismo*, no en un sentido político, sino cinematográfico, al versar sobre las *petites gens*, gentes de las clases medias más bajas e inferiores del país”.

Con las actuaciones, aun manteniendo algunos tics típicos del cine mudo, se transmite de veras las diversas vicisitudes. Se consigue una empatía con un espectador cómplice con los personajes. Las emociones que comunican son de una cercanía tremenda, que van desde la alegría a la tristeza que puede respirar un ser humano normal. Se adora a la esposa de Sims por su abnegación, dulzura y paciencia, y a él

³⁴⁵ SADOUL, G., *Historia del Cine Mundial. Siglo XXI*. México D.F.-Madrid, 1991, p.203.

³⁴⁶ DURGNAT, R. y SIMMON, S., *King Vidor, American*. University of California Press, Ltd. Berkeley and Los Angeles. California, 1988, p.79.

mismo también, aunque resulte un tipo algo simplón y en ocasiones no caiga demasiado bien por su actitud ante la vida y ante los demás.

Las interpretaciones son muy naturalistas, aquí tenemos remedo de neorrealismo italiano por venir, con risas y llantos de una vida parecida a la de cualquier ciudadano. Sólo unos pocos subtítulos orientadores nos indican el camino, pero el trabajo actoral resulta muy gratificante. James Murray, en el papel de John Sims, era un extra de los estudios hasta que Vidor se fijó en él por su rostro popular, por su porte anónimo. Se aleja de las actuaciones demasiado afectadas, a pesar de ser una realización silente, y a pesar de sus emociones contradictorias. Por su parte, Eleanor Boardman, en su contenido papel de Mary, novia y esposa de Sims, nos da un ejemplo de mujer luchadora.

Y se ha de aportar la idea de que pese a que los actores de *Y el mundo marcha*, estaban inmersos en la vorágine del divismo de los años veinte, si King Vidor hubiese trabajado con estrellas hubiera restado credibilidad a una película que narraba la vida de gente corriente, de ciudadanos urbanos en la contemporaneidad de los años veinte.

3.A.2.Mendigos de la vida



Mendigos de la vida (William Wellman, 1928)

Ficha técnico-artística:

Título original: Beggars of life

Año: 1928

País: Estados Unidos

Director: William Wellman

Guión: Benjamin Glazer (Novela Jim tully)

Música: Karl Hajos

Intérpretes: Wallace Beery, Louise Brooks, Richard Arien, Bob Perry

Productora: Paramount Famous

Sinopsis:

A la casa de una familia modesta del interior del país llega Jim, un vagabundo en busca de comida. Nada más entrar, el hombre queda sorprendido al encontrarse el cadáver del dueño, que ha sido asesinado por Nancy, su hija adoptiva, en defensa propia. La chica se confiesa ante el vagabundo y decide huir con él haciéndose pasar por otro mendigo. El periplo de ambos fugitivos transcurrirá entre vagones de trenes huyendo de la justicia y campamentos para gente sin hogar. En uno de ellos se encuentran con el líder Oklahoma Reed, que junto a otros mendigos descubren que uno de los miembros de la recién llegada pareja es una mujer. Reed se encapricha de la joven Nancy ocasionando una fuerte rivalidad con el mendigo que la protegía y con el resto de miembros del campamento. Sin embargo, cuando la policía acude en busca de la chica, el resto de mendigos se preocupará más por luchar y huir de los agentes. Tras sucesivas escaramuzas en la huida de tren en tren, Reed y la pareja recalán en una choza abandonada para esconderse. Será entonces cuando el líder se da cuenta de que Jim y Nancy están verdaderamente enamorados, y decide dejarles escapar incluso sacrificándose por ellos. Al final, cuando la policía descubre la choza, la pareja se dirige a la frontera con Canadá y Reed consigue que le persigan a él.

Contexto socioeconómico

Como película ejemplar de los antecedentes de la crisis de 1929, *Beggars of life* contiene casi los mismos elementos ya expuestos en *The Crowd*, de King Vidor, del mismo año. Es la coyuntura de finales de los años veinte, los factores de inestabilidad que se ceñían en Estados Unidos implicaban que la vorágine de prosperidad llegaba a su fin. Conservadurismo político, colapso económico, burbuja financiera y bursatil... conformaban una serie de factores que repercutirían seriamente en todo el espectro social norteamericano.

Por lo que respecta al ámbito rural, donde se inserta *Mendigos de la vida*, resultaba más que evidente que las bolsas de pobreza en el interior del país eran un fenómeno que crecía sin remedio. La ruina de un gran número de campesinos desheredados, por impago de sus hipotecas y por las malas cosechas, les empujaban a vagabundear de región en región y de estado en estado, sin que las instituciones públicas hicieran mucho por ellos. De alguna manera, *Beggars of life* se estaba encargando de anticipar con buen criterio las situaciones sociales que continuarían años después a una escala mucho mayor. Por tanto, junto a la artificiosa época de bonanza generalizada, que destacaba sobre todo en las ciudades, otra América malvivía por aquellos caminos de polvo y tierra, donde resultaba muy duro sobrevivir a diario.

Como también hay que apuntar que la inconsciencia colectiva llevaba a desconocer la situación precaria de aquellos sectores de la sociedad; téngase en cuenta que la información de estado de las cosas en el país no llegaba adecuadamente a la inmensa mayoría de la ciudadanía, llegaba tarde o simplemente no llegaba. Además, era inconcebible de que en un periodo de fuerte consumo y de prosperidad pudieran producirse aquellos fenómenos de carestía.

Al respecto hay que subrayar que casi todos los protagonistas de la película adquieren carta de naturaleza en su especificidad de pobres, es decir, frente a una generalización abstracta, Wellman quiso identificar individualmente a cada uno de

ellos. Y todo para extraer la idea de miseria por la que atravesada todo vagabundo, en tanto que reivindicar su dignidad necesaria.

También se puede aseverar sin ambages que el azar jugaba fuerte en el peregrinaje de miles de individuos por los campos en busca de trabajo, de fortuna o simplemente paliar el hambre y las necesidades básicas. El destino incierto presidía aquellos campamentos provisionales y cabañas destartaladas, que formaban parte de un paisaje común donde pululaban los “mendigos del la vida” durante la década, y que Wellman se atrevió a retratar de manera fidedigna. Refugio de delincuentes y de personas que lo habían perdido todo, en aquellos lugares se reunían en busca de expectativas o de subsistencia, al igual que en las ciudades se aglutinaban en torno a los extrarradios o barrios marginales, marcados por el desempleo.

Por tanto, junto a las migraciones del exterior hacia Estados Unidos a principios del siglo XX, se estaban produciendo otros movimientos dentro del propio país, que estaban completando constantemente el puzzle de la idiosincrasia social norteamericana. En la joven cultura estadounidense, influyen por ello, las propias experiencias personales de aquellos individuos que recorrían el país en todos los sentidos. Sabemos que el folk y el country no son más que fenómenos culturales de primer orden, que tuvieron buena parte de sus raíces en aquellos viajes de interior y que el cine se preocupó de representar.

El tren sería el medio por antonomasia para recorrer ilegalmente los grandes itinerarios, para apostar por ese azar que podía llevar al individuo o a su familia al caos más absoluto. Por supuesto, el hecho de viajar clandestinamente en vagones mugrientos, vacíos o llenos de mercancías, suponía un riesgo añadido para la propia vida. *Beggars of life* no muestra a la perfección los diversos momentos de lo concerniente al viaje no autorizado en aquellos incómodos vagones: desde la espera paciente del tren, hasta la misma subida a ellos en plena marcha, o la aventura de lo imprevisible en el viaje, o el encuentro con otras personas desconocidas...

Contexto cinematográfico

Beggars of life fue una de las últimas películas que la Paramount realizó desde el cine mudo. El hecho de que en 1927 se descubriese oficialmente y se difundiese el nuevo formato sonoro, no implicó que la película se decantara por la nueva técnica, y William Wellman siguió apostando por el viejo uso. No obstante, en su montaje final se le añadieron ciertas líneas de diálogo y efectos sonoros, siendo considerada la primera película de la Paramount donde se escucharon unas palabras.

Por ello, se puede considerar una película que se inserta en ese periodo de transición al cine sonoro en la filmografía de Wellman, donde a partir de entonces elegiría nuevos caminos de expresión junto a la imagen. Pero al igual que Vidor, el director de *Mendigos de la Vida* pensó que la elocuencia del guión y la potencia de la historia en sí bastarían para expresar su objetivo.

También hay que recordar que una compañía ya consolidada como la Paramount Pictures, con cientos de salas por todo el país, a pesar de la rápida capacidad de adaptación a los nuevos tiempos, no olvidó su larga trayectoria de años atrás con el mudo y prefirió junto al director norteamericano realizar así *Beggars of life*, puesto que una película de esta tipología, con grandes recursos expresivos, no desmerecería en absoluto su realización sin el sonido habitual que se estaba implantando.

Ya vimos cómo la Paramount llegó a convertirse en una de las majors más sobresalientes, merced a las gestiones de un prohombre del cine norteamericano como Adolf Zukor, que poseía la Famous Player y que había comprado la mayor parte de las acciones de aquella. Pues bien, a la altura de 1927, la potencia económica de Zukor y el apoyo de la Banca Morgan hizo que la Paramount produjese otra película emblemática de Wellman, *Alas (Wings)*, con un despliegue fabuloso de medios para las secuencias de acción, para uno año más producir *Mendigos de la vida*, una vez reconocida la labor del cineasta.

En realidad, a pesar de los escenarios distintos entre ambas, se puede afirmar que contienen semejanzas referentes a su dinamismo.

“El hecho de que Wellman y Walsh fuesen considerados en su época como los maestros indiscutibles del cine de acción, se debe también a otra circunstancia. En esos años el cine hollywoodiense se está estructurando por géneros, con el resultado de que, por lo que respecta a la promoción, el lanzamiento de un determinado director estaba a menudo ligado a su familiaridad y habilidad dentro de un particular tipo de narración. Del mismo modo que los anteriores eran asociados inmediatamente por el público de entonces al género de aventuras, así Frank Borzage era considerado como un especialista de melodramas, y Ernst Lubitsch como el mejor realizador de comedias”³⁴⁷.

Como también hay que recordar como factor indiscutible del cine de los años veinte, que la estructuración de dichos géneros cinematográficos, no impidió afrontar otra tipología de corte humanista, que muchos han adscrito al melodrama social. En ella estarían las películas relacionadas con la droga, la pobreza, la delincuencia... formando parte de un corpus que se erigían como testimonio fehaciente de la historia real de Estados Unidos. “...citaríamos, a granel *Humoresque* (F. Borzage 1920), cuyo tema se desarrolla en un gueto judío neoyorquino, *The Goldless Girl* (Cecil B. DeMille, 1929) sobre los correccionales y las cárceles, *The Beggars of Life* (W. Wellman, 1928) que trata de los desheredados sociales...”³⁴⁸.

En esa descripción de la realidad, del tratamiento de un buen número de temas sociales delicados, junto a la voluntad de denuncia, se complementarían con los esquemas del melodrama. Y desde un punto de vista objetivo, con la historia de *Mendigos de la vida* y otras obras semejantes, con independencia del sesgo ficcional aplicado, se asistiría a la recreación de narraciones que tenían muy poco que ver con

³⁴⁷ GANDINI, L., “El director es la estrella”, en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.402

³⁴⁸ LEUTRAT, J.L., “El melodrama”, en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p.285.

la escenificación de ambientes y de historias extraordinarias propios de un cine puramente de evasión, que caminaban en dirección opuesta a la búsqueda de concienciación que un nuevo tipo de cine planteaba.

Por tanto, el riesgo de un joven director como Wellman a la hora de abordar el periplo de un grupo de vagabundos, fue realmente considerable, ya que el público no estaba acostumbrado a estas historias en el cine. La originalidad de la película se centra no sólo en el tema tratado, que había de gustar al respetable, sino también en la supuesta rentabilidad que debía obtener la Paramount. Y a pesar del carácter autoral y de advertencia que presenta, tuvo mucha aceptación.

El sentido de *Beggars of Life*

Beggars of life, producida en 1928, se inserta en la misma tipología cinematográfica que *The Crowd* de King Vidor del mismo año. Es decir, ambas poseen unas premisas similares de preocupación social que más tarde cristalizarían en la década de la Depresión. De ello se puede deducir que tanto Vidor como Wellman parecían estar advirtiendo de la crisis socioeconómica que se avecinaba, ya que el frívolo modelo de vida norteamericano no podía durar mucho tiempo. Con sus películas, ambos directores querían llamar la atención sobre algunas cuestiones lacerantes, que no sólo discurrían en paralelo a una teórica estabilidad, sino que eran ignoradas ciertamente por la ciudadanía y casi ninguneadas por las instituciones.

Con todo, hay quien opina que a pesar de la denuncia más o menos explícita que plantean tanto Vidor como Wellman en sus películas, no existe una clara intención de instar a una necesaria transformación social, parecería que ambos se limitaran a narrar la desolación de unos grupos de personas que han caído en desgracia³⁴⁹. Ahora bien, tanto en *The Crowd* como en *Beggars of Life* sí se plantea un dilema ético evidente, esto es, la desgracia de dichos grupos extrapolable a miles en toda

³⁴⁹ Véase SÁNCHEZ-NORIEGA, J.L., Desde que los Lumière filmaron a los obreros. Nossa y Jara editores. Madrid, 1996.pp.25-26

Norteamérica donde la desigualdad aumentaría exponencialmente. Además, se ha de tener en cuenta de que son películas previas a la crisis de 1929 y sus consecuencias, y ambos directores tan sólo podían intuir lo que iba a suceder, si bien, su implicación sí que resultaría aún mayor una vez la Gran Depresión se instaló, con películas memorables como *Our daily bread* (Vidor) y *Heroes for sale* (Wellman).

Mediante el arte de la cinematografía, quedaba así asegurada la representatividad real de la miseria de ciertas zonas de la Norteamérica interior. Se puede corroborar así, las nociones de Juan Carlos Flores sobre la importancia del cine como testimonio histórico, además de cómo arte, para describir fehacientemente las relaciones del hombre con el mundo³⁵⁰. También vienen a colación de nuevo las palabras de Kracauer acerca la revelación de la vida interior de un pueblo mediante el cine, ese formato histórico que recorre sus entrañas³⁵¹.

Y es que, sabemos que desde diversas manifestaciones artísticas, la década de los años veinte y treinta en Estados Unidos ha sido suficientemente investigada por la historiografía, y el cine ha resultado una herramienta de gran repercusión para extraer la mayor verosimilitud de lo ocurrido. El acontecer de un grupo de individuos en un tiempo y un espacio concretos ha sido representado desde el séptimo arte, y dichos sucesos, como principal soporte de la película o como elemento secundario han constituido la esencia misma de la historia.

Para entresacar el sentido de *Mendigos de la vida*, se puede abordar un buen número de discursos sociales, culturales... para interpretar la misma Historia, de manera conjunta a las emociones que provoca. Su mensaje se dirige a mostrar la realidad de unos hechos cuya cercanía es latente; porque el reconocimiento de unos personajes atravesando unas determinadas circunstancias es inmediato. La novela de Benjamin Glazer y la representación cinematográfica de Wellman pretenden explorar unas vidas anónimas que están construyendo el Estados Unidos de la misma década

³⁵⁰ Véase FLORES, J. C., *El cine, otro medio didáctico*. Escuela Española, Madrid, 1982, p.23.

³⁵¹ KRACAUER, S., citado por ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E., *La historia y el cine*, Fontmanara, Barcelona, 1983.

de los veinte, al tiempo que para el espectador actual suponen un magnífico testimonio para comprender aquel momento.

A todo ello se puede añadir que el relato de la película apela a la emotividad para suscitar diversos sentimientos del público. Junto a la presentación de la situación lamentable de un grupo de personas, también observamos cómo la solidaridad en la pobreza es un recurso humano primordial. Así, vemos como Jim, el primer mendigo, ayuda a Nancy, o como en el campamento se producen momentos de fraternidad, e incluso al final, el líder Red deja marchar a la pareja, incluso sacrificándose en cierta forma pues se da cuenta que nada se puede hacer ante el amor que sienten. Esta última parte adquiere gran importancia, pues se nos está contando que entre los mismos *homeless* (personas sin hogar) existe una generosidad sin fisuras.

En el filme también se asienta en el romance de Jim y Nancy. La historia nos está diciendo que también existe amor entre los más desfavorecidos, que al fin y al cabo son humanos y merecen tener toda clase de sentimientos, a pesar de la gran desigualdad social existente. Resulta sintomática la diversidad donde ambos protagonistas muestran abiertamente su amor, en especial la escena nocturna del pajar, donde Nancy queda prendada de Jim, y no menos importante, anhela un hogar donde descansar en tranquilidad con su amado.

Como también asistimos a emociones negativas, como la rivalidad entre los dos mendigos rivales, el intento de asesinato de Jim en el vagón por parte de varios vagabundos sombríos, la arbitrariedad de los agentes de policía para perseguir a Nancy... todo un elenco de situaciones crueles que provocan indignación en el espectador y remueven su conciencia.

Por otro lado, otro de los aspectos significativos que plantea *Beggars of life* es la total indefensión de los más desfavorecidos de la sociedad norteamericana. No sólo acechaba el hambre y la falta de expectativas a las paupérrimas clases sociales, sino también la vulnerabilidad ante la justicia. Porque desde los primeros minutos de la película se nos presenta una situación de huida injusta de la pareja protagonista, y sucesivas persecuciones que los agentes de policía llevan a cabo contra aquella. En

efecto, Nancy, al asesinar a su padre en defensa propia, no tiene otro remedio que escaparse vestida de mendigo, porque nadie creerá en la legitimidad de su defensa contra el acoso sexual continuado que ese padre le infligía. De ahí que el filme apueste por una clara exposición de unos hechos graves, mediante el relato de la chica, conocedora de que todo lo tiene perdido. La intención no es otra que criticar la falta de medios o el desamparo más absoluto ante una cuestión tan escabrosa.

Por último, sirvan unos comentarios de Miguel Marías para confirmar de manera elocuente todo lo anterior:

“A Wellman no le atraían los segundos grados, ni los mensajes subliminales, ni los sentidos solapados, ni las maniobras tácticas envolventes y sinuosas con las que tanto disfrutaban otros directores americanos de su edad. Prefería ser franco y brutal, sus películas son a menudo provocativas, desafiantes, expeditivas y hoscas, y no suelen tomar en consideración los gustos dominantes o las modas vigentes”³⁵².

En efecto, revisando la obra general de Wellman, se puede comentar que al haber insuflado una impronta única en filmes de distinto género, su modo de operar se basó en la propia independencia cinematográfica, abstrayendo magistral y sencillamente el objetivo a perseguir. En síntesis, acontecer histórico y dramatismo presiden el sentido de *Mendigos de la vida*. Como premonición de los tiempos que se avecinaban y como exposición de unos sentimientos muy ligados a ello, Wellman recoge una historia novelada de gran peso significativo en su adaptación cinematográfica.

³⁵² MARIAS, M., “William Wellman, un cineasta misterioso”. Revista Filmoteca Generalitat Valenciana, nº 146 (nov. 1993-ene.1994).

Aspectos formales

Ya se ha señalado que *Beggars of life* obedece a la adaptación de un best seller de la época escrito por Jim Tully, que más tarde se convertiría también en una pieza teatral. Salvo algunos elementos inevitables del arte cinematográfico, el grueso argumental es muy semejante a la novela. Por tanto, asistimos al primer recurso de expresión cinematográfica, quizá el más primordial, que sigue las directrices de un texto literario cuya intencionalidad era resaltar la vida de aquel sector social olvidado en la otra Norteamérica.

Además, Wellman tenía una forma sencilla, que no simple, de narrar los acontecimientos; la recreación en la pantalla discurre de manera lineal y directa (salvo el pequeño flashback donde Nancy relata el suceso). Se deduce pues, que el director quiso abordar una historia contundente y dramática, sin recursos que pudieran ensombrece su sentido: tras una breve introducción donde se plantea la huida como única salida, tras el involuntario asesinato, el desarrollo transcurre entre trenes y vagabundos y persecuciones de la policía, para finalizar con las escenas de la choza.

Las semejanzas con el thriller son claras, dada la creciente tensión de la historia al mantener al espectador en vilo. La dureza de los sucesos, por otra parte no exenta de comicidad en algunos pasajes, poseían un carácter marcadamente veraz, a lo que contribuían otros elementos indispensables que el cineasta conjugó de manera notable. El guión, por tanto, es muy coherente, ayudado por un loable trabajo técnico. Como recoge Nuria Vidal, el mismo Wellman opinaba, consciente de que el filme era un trabajo en equipo que, “las dos personas realmente responsables de un film son el guionista y el director, y sobre todo el del cámara (era mi brazo derecho)...trabajar con un cámara sólo se puede hacer desde la amistad y la comprensión”³⁵³.

Mendigos de la vida ofrece una rica variedad de planos, desde su forma hasta su tiempo. Si en sus principios las escenas se desenvuelven lentamente, con planos largos y donde la teatralidad de los asuntos es palmaria, como el encuentro de Jim con

³⁵³ VIDAL, N., “TV, un ciclo dedicado a William Wellman”. *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de octubre de 1984, p.56.

Nancy tras el asesinato, o la amorosa escena nocturna del pajar, más tarde asistimos a un dinamismo que raya en el mismo cine de aventuras, con momentos de lucha entre mendigos, los movimientos propios del tren, o las vertiginosas persecuciones. Como también destacan otros recursos o perspectivas, como los diversos travellings (la pareja caminando por la vía) o la difícil ubicación de la cámara (para captar escenas sobre los vagones).

Quizá uno de los momentos más álgidos de la historia corresponde a la narración de Nancy del intento de abuso sexual de su padre adoptivo y el asesinato de éste. Pues bien, Wellman lo resuelve con el rostro de la chica en primer plano contando lo ocurrido, al mismo tiempo que las imágenes se van sucediendo en una suerte de trasfondo paralelo tras el rostro. En este punto, habría que aportar que el cineasta conscientemente llama a la reflexión mediante tal efectismo; parece promover una complicidad en el espectador ante la injusticia cometida a un ser abandonado, primero porque está siendo objeto de abusos y segundo porque las instituciones no comprendería a una paria de la tierra.

Otra novedad de especial relevancia es su concepción espacial. Si bien es cierto que las puestas en escenas de interiores son elocuentes, el director introdujo un buen número de secuencias exteriores, donde se recrea la sencillez del paisaje rural, o bien, la autenticidad de vagones y chozas. Por tanto, ¿qué mejor marco que el árido campo para mostrar la contundencia de la historia de unos perdedores de otra América que no es urbana, ni nada en la supuesta abundancia?

Los efectos lumínicos son de gran importancia; así, junto a la tenue luminosidad de los interiores y a la claridad de las imágenes diurnas, se suman unas escenas nocturnas donde se recurre a oscurecer la pantalla mediante un efecto azulado, al igual que lo practicado en multitud de filmes alemanes del expresionismo cinematográfico de principios del siglo XX. El empleo de la luz interior resulta muy acorde con el dramatismo argumental.

De todo lo anterior se puede asegurar que William Wellman, que ya venía de realizar *Alas*, poseía una maestría técnica sobresaliente. La enorme variedad de

recursos formales empleados en la cinta, nos hablan de un director que a partir de entonces se consagraría en el panorama cinematográfico de ambas décadas, sin olvidar que “*Mendigos...*” supone un notable trabajo desde el formato mudo. Como dice Gérard Langlois:

“En somme une atmosphère de cauchemar. On comprend mieux, à la lecture de ces quelques explications plastiques pourquoi Wellman fut loin d’adhérer au cinéma sonore, du moins à ses débuts, tant il sait nous raconter une histoire par la seule composition de ses images et la rigueur du montage”³⁵⁴.

“En suma, una atmósfera de pesadilla. Con la lectura que hacemos de esas explicaciones plásticas, se comprende mejor por qué Wellman se mantuvo lejos de adherirse al cine sonoro, por lo menos en sus principios, de tan bien como sabía contarnos una historia solamente con la composición de sus imágenes y el rigor del montaje”.

En cuanto a la interpretación, destaca el trío principal compuesto por Jim, Nancy y Red. Wellman apostó por un elenco actoral proclive a la espontaneidad. Así, la frescura de Louise Brooks, actriz sensual ya consolidada en el cine mudo, permite representar notablemente a la ingenua y desamparada Nancy; su papel de mendiga y prófuga de la justicia resulta muy creíble gracias al tono dramático que le aporta. Por su parte, Richard Arien en el papel del vagabundo Jim, también resulta muy atractivo por cuanto lleva buena parte del peso de la película, sobre todo en la primera parte; a partir de *Beggars of Life* su carrera dio un vuelco muy positivo.

Mención especial merece la figura de Wallace Beery en el papel de Oklahoma Reed, el líder vagabundo que se encapricha de Nancy, pelea con otros vagabundos y finalmente se muestra benévolo con la pareja. Se transformará en un mendigo

³⁵⁴ LANGLOIS, G., “Les Mendiants de la vie”, en AA.VV., William Wellman (1896-1975). *Anthologie du Cinéma*. París, noviembre de 1974, p.166.

genuino dada su experiencia propia como *homeless* en su juventud. Louise Brooks cuenta en sus memorias varias anécdotas del rodaje sobre él:

“Solo la entrada de Wallace Beery en la película como Oklahoma Reed, le salvó de la aportación excesivamente intelectual de Glazer (el guionista). No había nacido quien pudiera influenciar el más mínimo gesto de Beery frente a una cámara. Como había sido un vagabundo en una etapa anterior de su vida, siendo un muchacho, interpretó su papel con autoridad y conocimiento. Su papel fue una pequeña obra maestra”³⁵⁵.

Y de nuevo Langlois nos orienta sobre la importancia de dichos personajes: “On a l’impression que Wallace Berry avec sa liberté gouailleuse et Louise Brooks, au mélange d’innocence et de perversité, ont contraint Wellman à laisser de côté les trémolos sentimentaux, qu’on trouve fort souvent dans les scènes entre hommes et femmes »³⁵⁶. « Da la impresión de que Berry con su libertad socarrona y Brooks, mezcla de inocencia y perversidad, obligaron a Wellman a dejar de lado las sensiblerías sentimentales que encontramos frecuentemente en las escenas entre hombre y mujeres”.

Dicho elenco, junto a otros personajes, procedía del mundo teatral, lo que viene confirmado por las frecuentes gesticulaciones algo desmesuradas propias de un cierto primitivismo del cine mudo. Y pese a ello, la reconversión al mundo del celuloide no pudo ser más acertada, sobre todo en las escenas de mayor dramatismo y contención.

Para el resto de vagabundos, cuenta Brooks³⁵⁷ que Wellman mismo seleccionó a un grupo de vagabundos de entre los parias de la ciudad, que se pagaban la bebida

³⁵⁵ <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V6.pdf>. Consultado el 4 de junio de 2014.

³⁵⁶ LANGLOIS, G., “Les Mendiants de la vie”, en AA.VV., William Wellman (1896-1975). *Anthologie du Cinéma*. París, noviembre de 1974, p.166.

³⁵⁷ <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V6.pdf>. Consultado el 4 de junio de 2014.

trabajando como extras en las películas. Dicho grupo levantó las sospechas de los lugares de rodaje debido a su procedencia dispar y a sus roces con la justicia. Sin embargo, hay que subrayar que se trata de un grupo que aporta intensidad y un gran sentido crítico:

“Les héros de BEGGARS OF LIFE sont à la recherche du bonheur, mais un bonheur terrestre, dans un monde qui n’en a cure. Pas même ces mendiants, parias de la société, qui ont toutefois pour eux l’honnêteté de ne pas cacher leur rapacité sous le masque de l’hypocrisie comme le font les braves gens, dont ils se moquent, du reste, au cours d’un procès grotesque où Beery joue les juges, un sac à patate rempli de puces en guise de robe”³⁵⁸.

“Los protagonistas de BEGGARS OF LIFE van en busca de la felicidad, pero de una felicidad terrestre, en un mundo en el que no la hay. Ni siquiera estos mendigos, parias de la sociedad, que sin embargo tienen la honestidad de no esconder su rapacidad bajo la máscara de la hipocresía como lo hacen las buenas gentes, de los que se mofan, por otra parte, en el transcurso de un juicio grotesco en el que Beery hace de juez vestido con un saco de patatas lleno de pulgas a modo de toga”.

Por último, un recurso estético de tanta envergadura como el tren, antes aludido, ha sido muy empleado en la historia del cine en filmes que han tratado la Gran Depresión, en el periplo que los individuos del interior de Estados Unidos recorrían clandestinamente en busca de su supervivencia o de sus sueños. A *Mendigos de la Vida*, cabría sumar *Los viajes de Sullivan* (Preston Sturges, 1941), y en la actualidad *De ratones y hombres* (Gary Sinise, 1992) o *Oh, Brother!* (Joel Coen, 2000).

³⁵⁸ LANGLOIS, G., “Les Mendiants de la vie”, en AA.VV., William Wellman (1896-1975). *Anthologie du Cinéma*. París, noviembre de 1974, p.166.

3.B.- CAUSAS DE LA CRISIS

3.B.1. La locura del dólar



La locura del dólar (Frank Capra, 1932)

Ficha técnico-artística:

Título original: American madness.

Año: 1932.

País: Estados Unidos

Director: Frank Capra

Guión: Robert Riskin

Música: Mischa Bakaleinikoff

Intérpretes: Walter Huston, Pat O'Brien, Kay Johnson, Constance Cummings, Gavin Gordon, Arthur Hoyt, Robert Emmett O'Connor, Robert Ellis, Jeanne Sorel

Productora: Columbia Pictures.

Sinopsis:

Un honrado presidente del First National Bank, Thomas Dickson, mantiene una política de conceder créditos personales, antes que créditos con garantía normal, porque confía en su fiel clientela. En cambio, un grupo de banqueros que forman el consejo de administración pretende arrebatarse el poder a Dickson, al exigirle el saneamiento de la entidad mediante la devolución de los créditos, ya que observan cómo el caos financiero de Estados Unidos, originado por el crack bursátil de octubre de 1929, también les está afectando a ellos. A la pugna entre ambos, se suma el presunto adulterio de la mujer de Dickson con un empleado endeudado, que será cómplice de varios gánsters que roban el banco. Los rumores se exageran llegando a calcular una cantidad sustraída de 5 millones de dólares, y es entonces cuando los impositores acuden en masa a la entidad bancaria para retirar sus ahorros. Impotente y sin apoyo de otros bancos, el presidente intenta tranquilizar sin éxito a su clientela, pero todo se resolverá con la confesión del empleado ladrón y con la intervención de otro fiel empleado, que reclama ayuda económica a los amigos de Dickson, quienes responden positivamente. A su vez, el consejo de banqueros se unirá al rescate al

observar los apoyos al director, y reunirán varios millones de dólares con los que salvar el banco.

Contexto socioeconómico

En primer lugar se debe advertir que el escenario histórico que plantea “American Madness” se sitúa en el periodo inmediatamente posterior al *crack* de 1929. En efecto, su realización se llevó a cabo en 1932, tras dos años de crisis social y económica, donde cientos de bancos estadounidenses y del resto del mundo ya habían quebrado, dada su incapacidad de responder tanto a los depósitos de la ciudadanía como al impago de los créditos por ésta contraídos. Por tanto, la película podría obedecer cronológicamente a las consecuencias del estallido bursátil, y cuestiones asociadas, que a las causas propiamente vinculadas a la crisis. Con todo, existen varios elementos de consistencia que la asemejan a los estos factores irremediabilmente forjadores de dicha crisis.

Por un lado, la endiablada vorágine de conceder préstamos en época de bonanza en los “felices años veinte” era una práctica habitual de las entidades bancarias³⁵⁹. El papel del presidente Dickson no era otro que el practicado por miles de directivos de un inmenso número de sucursales, para satisfacer la gran demanda de la sociedad. Recordemos aquel periodo de inconsciencia de bienestar generalizado merced a la prosperidad nacional, amparada en la doctrina liberal del presidente Harding de “el negocio de América son los negocios”; porque aquella maquinaria de creación de industrias destinadas al consumo interno o externo, tenía que sustentarse en inversiones de capital a nivel empresarial, o bien, a nivel individual al solicitar créditos para ello.

³⁵⁹ Véase http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,793496&_dad=portal. Consultado el 14 de mayo de 2014. Se trata de una web sobre “Cine en la Historia Económica”, donde la UNED analiza diversas películas representativas para conocer el papel que desempeñan las instituciones financieras en los momentos de crisis, las relaciones entre banqueros y empresarios y la influencia de “los rumores” en la estabilidad financiera de las empresas.

Por tanto, como una de las causas inherentes a la crisis podría fijarse aquella forma masiva e irresponsable de prestar dinero. Es el mismo Dickson quien aboga por “poner el dinero en circulación”, ya que “hay demasiado dinero guardado”, cuando no, opina que “el dinero quieto no es un buen negocio”. En definitiva, se trata de que esté disponible para unos ciudadanos que desean comprar bienes materiales. Sabemos que es la época de los primeros electrodomésticos, de la estandarización del automóvil (recordemos la cifra de 27 millones de coches antes de octubre de 1929, con el Ford-T como punta de lanza), de la aparición de un enorme número de artículos cotidianos gracias a los nuevos métodos de producción (Taylorismo y Fordismo).

Pero sobre todo, es la época de la igualdad de oportunidades, donde cualquier norteamericano puede comprar a plazos, adquirir riqueza, colmar sus expectativas más cercanas... a través de un endeudamiento fácil y rápido con unas entidades bancarias que concedían dinero a mansalva, y que años después lo restringieron sobremanera: no es por casualidad que el origen del conflicto de *La locura del dólar*, entre el consejo o junta directiva y el presidente, venga de ese teórico sobreendeudamiento insoportable para el First National como creen los banqueros. Pero hay que subrayar que, el mismo pretexto de los ejecutivos en la restricción del crédito se convirtió en causa lacerante de la extensión de la crisis, o sea, el excesivo celo de los máximos dirigentes tras el crack derivó en la asfixia de millones de personas abocadas a la pobreza.

Es decir, que las iniciativas, en principio alocadas, de Dickson en la película, pueden resultar beneficiosas y tener un riesgo asumible (no en vano, como él mismo recalca, en sus veinticinco años de director jamás cliente alguno le ha fallado). Y el círculo vicioso al que alude al comentar la situación concreta de un empresario ahogado, que tiene que despedir a 900 empleados, junto a la amenaza de los acreedores, se explicaba por la falta de financiación de los bancos, los únicos que podían paliar la situación. Como también plantea tenazmente su necesidad en aras de recomponer el crecimiento del país, de volver a la situación anterior y de evitar una grave depresión.

En síntesis, en ese deseo de sacar el dinero de valores o bonos apalancados para conceder créditos, quizá se hubiera hallado una de las soluciones que el país no supo ver. Pero los bancos hicieron todo lo contrario, la mala praxis de bloquear el préstamo significaba un desequilibrio entre el consumo que llevó a la acumulación de excedentes arruinando así a las empresas. Por tanto, habría que apuntar que dicha causa forma también parte del el sentido de *American Madness*, un atisbo claro de crítica a la inoperancia bancaria por parte de unos responsables demasiado conservadores.

Muy relacionado con lo anterior, existe otra causa innegable y obvia del desastre económico de 1929 que nos presenta el filme: la especulación bancaria. Lejos del altruismo que el regente del banco muestra a sus clientes y amigos, está la maquinación de ese consejo de administración que sólo ve números; es más, el más voraz de los banqueros claramente apuesta por establecer una opción de compra del First National al estilo de las modernas *stock options*³⁶⁰, por la cual el banco pasaría a manos de aquellos.

Ello implicaba una operación financiera de fusión bancaria a la manera de las que se efectuaron durante la década, sin intervención alguna del Estado, donde la ley del más fuerte imperaba al margen de toda regulación. Dicho proceso de concentración recuerda a las prácticas que se llevaron a cabo a mayor escala de la “serpiente del monopolio” (Galbraith dixit). En la película está presente no sólo la preocupación prioritaria por la seguridad del banco, la solvencia de la clientela y su capacidad de pago, sino también la aspiración de que éste creciera atesorando el dinero y recurriendo a prácticas de un liberalismo capitalista a ultranza, donde el poder público tuviera poco que decir.

³⁶⁰ Véase: <http://www.justiciayderecho.org/revista3/articulos/2>. Consultado el 15 de mayo de 2014. Se trata de un instrumento financiero que se traduce en un contrato que da al comprador el derecho a comprar bienes o valores a un precio predeterminado hasta una fecha concreta. Instaurado como una práctica fundamental en la actualidad, en la adquisición de valores, bienes, incluso entidades, la dinámica bancaria de las primeras décadas del siglo XX ya lo contemplaban.

No se escapa que detrás de la defensa en la inmovilidad del dinero, que recoge la postura del indeseable consejo, existe un deseo de abundancia de capital con el que especular en valores. Y se podría adivinar su intención: la colocación en operaciones bursátiles jugando con los tipos de interés. De nuevo otra causa de la crisis de 1929 de enorme calado, promovida por personajes con pocos escrúpulos.

En cuanto al pánico generalizado tras el rumor de quiebra del First National Bank, asistimos a uno de los momentos más relevantes de la película, donde se pueden encontrar muchas similitudes con aquel fatídico “jueves negro” de 1929. Es cierto que el nerviosismo de la clientela obedece a razones infundadas, como también que no se debe a un derrumbe bursátil. Sin embargo, las escenas de las muchedumbres que se apresuran a retirar sus fondos dan mucho que pensar, ya que mantienen una equivalencia innata a los episodios de octubre de aquel año.

Como causa intrínseca del crack, en las escenas de más tensión de la película nos hallamos en el punto álgido del fenómeno. Si bien la consecuencia inmediata de las noticias de la caída de los valores fue la enorme afluencia de los ciudadanos a los bancos, como en “La locura...”, como causa se ha de señalar que aquel primer pánico no se supo gestionar adecuadamente por parte de autoridades y banqueros, es decir, que la extensión de lo que vendría después estuvo originada, en buena medida, por no haber sabido gestionar la crisis nada más explotar. Aquella reunión de urgencia entre los banqueros más importantes de Estados Unidos junto al vicepresidente de la bolsa de Nueva York, Richard Whitney, tras las primeras escenas de alarma social en Wall Street y Broad Street, no tuvo los resultados deseados como sabemos.

Las tímidas iniciativas de intervenir para no desestabilizar los precios sólo provocarían más desconfianza general, que se agravaría progresivamente en los días siguientes por todo el país, ocasionando una imparable estampida. Igualmente, en *American Madness* observamos cómo la decisión del consejo de directivos en contra de un Dickson que intenta tranquilizar a los impositores tras el estallido, es un factor determinante que acarreará una auténtica debacle bancaria. Porque los clientes del First National están al borde de perder los ahorros de toda su vida, en consonancia con aquellos 13 millones de títulos cotizados a la baja que no encontraron compradores,

ocasionando la ruina de millones de inversores, muchos de los cuales coparon las entidades bancarias en pocos días.

Al profundizar en las decisiones de la cúspide financiera, habría que agregar que al no aportar liquidez al mecanismo capitalista (recordemos que el patrón oro presidía el sistema monetario, y la falta de reservas hacía que no se pudiese imprimir dinero suficiente), el colapso fue total para empresas y particulares. Al extrapolarlo a la ficción, observamos cómo en principio ningún banco apoya al presidente del First National, la insolidaridad reina entre las propias entidades, es más, sin organismo estatal al que acudir la quiebra será inminente.

Capra supo recrear con maestría en la ficción aquellos sucesos de pánico ciudadano. Se trataba de un tema que apenas había sido tocado por el cine, salvo en algunos documentales específicos. Y se debe apuntar que la intención de la película como resulta obvio, no fue otra que la de esclarecer el papel que las instituciones financieras habían jugado en momentos tan críticos, pero lo más importante es que lo hace desde una ficción fácilmente entendible, a pesar de la opacidad de las operaciones financieras, de ahí el mérito de los responsables de la realización.

La significación del filme, por tanto, nos lleva a centrarnos en algunas de las circunstancias que provocaron la crisis, un contexto económico sin control, especulativo, mal gestionado, que influyó decisivamente en las clases medias ahorradoras llevándolas a la ruina.

Contexto cinematográfico.

Poco antes del ascenso del demócrata Franklin Delano Roosevelt a la presidencia de Estados Unidos a finales de 1932, tuvo lugar la realización de *American Madness*. No obstante, la impronta ideológica del nuevo sistema sociopolítico de los años treinta, que tuvo mucho que ver con toda la producción de Capra, como hemos apreciado, también se dejó vislumbrar en esta película. Al respecto, son importantes los elementos sociológicos y cinematográficos que posee, aunque de mayor envergadura

serán los referidos a *Caballero sin espada* en 1939, en pleno New Deal, que se abordarán en otro apartado.

Resulta imprescindible apuntar estas fechas porque a pesar de las similitudes en la filmografía de Capra, se ha de situar en su justa medida el contexto de la industria del cine en ambas producciones, ahora sí, con notables diferencias, empezando por la misma compañía cinematográfica que las patrocinó, la Columbia, con siete años de diferencia.

En primer lugar, se ha de recordar que tras el estallido de la crisis el panorama cinematográfico de Estados Unidos asistía por fuerza a una continua reconversión y consolidación de las compañías. Sabemos que ahora se establecían con mayor definición las bases de años anteriores, por tanto, las “majors” imponían su criterio productivo según las sucesivas fases. Y sería la “modesta” Columbia (comparada con el poderío del resto, pero muy superior a las “minors”) con los hermanos Cohn al frente, quien también tuvo la habilidad de promocionar y rentabilizar notables filmes. Como nos recuerda Santos:

“Sus fundadores, los hermanos Jack y Harry Cohn, jamás hicieron gala de la temeraria ambición que permitió a la Warner ponerse a la altura de los grandes. Columbia, por el contrario, se limitó a ocupar una posición discreta a lo largo de toda la era de los estudios. Su medianía respetaba, cuando menos, una regularidad sostenida: no gozó de periodos áureos, pero sí fue capaz de obtener beneficios constantes a lo largo de su andadura. Aunque sus ingresos fueran escasos, los Cohn se preciaban de no haber perdido dinero ningún año. Pocos estudios podían presumir de ello”³⁶¹.

³⁶¹ SANTOS, A., “La consolidación de los estudios”, en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, p. 67.

En efecto, hasta llegar al fichaje del director italoamericano Frank Capra, la Columbia se caracterizó por una producción limitada, con el fin de no aventurarse en filmes grandiosos. Desde mediados de los años veinte, sus gestores medían sus inversiones sobre todo en películas de serie B; ya vimos cómo su política de gastos se reducía a lo necesario, aunque precisamente este método le llevara más tarde a establecer su propia red de distribución incluso en plena vorágine de crisis. Pero incluso *American Madness* sufriría cierto rigor presupuestario en comparación con otras películas de renombre en el mismo año. Basta con saber que el metraje total no dura más allá de los ochenta minutos, con lo que suponía de ahorro en costos de elaboración, y todo a pesar el gran número de extras que participan.

La unión Columbia-Capra no pudo ser más afortunada en unos momentos de insegura recuperación industrial en el cine. El gran reconocimiento de la Columbia se lograría a través de su gran aliado, siendo como era un estudio de proyección popular, y conociendo las discretas intenciones del por entonces incipiente director. En el libro donde expone su autobiografía³⁶², además de conocer de primera mano las vicisitudes de Frank Capra en Hollywood, se nos desvela los primeros pasos con los responsables de la Columbia y de su peculiar forma de actuar:

“Muchos espléndidos y sensibles artistas se habían visto abrumados por la crudeza de Cohn. Llámenlo ejecutivo de cloaca, un sinvergüenza, un patán insensible, pero con su gruñente vara de medir iba a elevar a la Columbia de unas destartaladas instalaciones en Poverty Row a uno de los mayor studios de más éxito de Hollywood. Yo había dirigido cinco filmes baratos para la Columbia en siete meses, llamados muy acertadamente quickies, rápidos... Para el atrincherado Establishment de Hollywood, los directores de comedia eran

³⁶² Véase CAPRA, F., *Frank Capra. El nombre antes del título: Autobiografía*. T & B, Madrid, 1999, p.128-129. Se trata de una manual autobiográfica reeditado en varias ocasiones, donde el director de origen italiano relata los momentos prioritarios de su carrera profesional en el cine. De manera sincera, Capra rememora sus inicios en tareas secundarias, su experiencia en el gran número de películas que realizó, hasta su consolidación como uno de los directores de mayor referencia para los años de la Gran Depresión. Pormenorizadamente, Capra extrae los pasajes más jugosos, así como anécdotas, diálogos y otras ocurrencias que conforman un retrato abierto donde poder extraer una valiosa información, tal y como fueron aquellos años.

unos fenómenos zafios. Pero yo me enfrenté al cine con el ardor de un fanático. Me había casado con el cine; los estudios eran mi hogar... Me aproveché de los puntos débiles de Cohn. Yo me convertí en su empleado más osado...Y ahora iba en una limusina, a toda velocidad, para reemplazar a un director de renombre, para dar ese paso de gigante de las quickies a las películas de serie "A". ¡Iba a utilizar toda mi astucia y todo mi ingenio para agarrar la ocasión por el cuello!³⁶³.

Pues bien, el paulatino ascenso de la Columbia con su director estrella sería imparable partir de otras películas como *Sucedió una noche* (*It happened one nigh*, 1934) o *Dama por un día* (*Lady for a day*, 1933), también ambientadas en plena Depresión, algo que pocas productoras se atrevían a hacer, de ahí su merecido éxito. A señalar que algunas otras películas de Capra trataron posteriormente diversos factores de la crisis, como base de las historias. *Caballero sin espada* (*Mr. Smith goes to Whashington*, 1939), que recoge la corrupción política y empresarial, o *Que bello es vivir* (*It's wonderful life*, 1946)³⁶⁴, que simboliza en buena parte la lucha contra la tiranía del dinero, son muy representativas, pero esta vez, ya la Columbia formaba parte de las *majors*, muy respetada por su seguridad económica y por su empleado más rentable.

Por otro lado, como dice el mismo Capra en sus memorias, no había películas en esos momentos que mostrasen los estragos socioeconómicos. Y aunque *La locura del dólar* no es una obra de excesivo relumbré y parece no tener grandes pretensiones, fue capaz de narrar con claridad el trauma colectivo experimentado en el país, frente a filmes escapistas, extravagantes o demasiado comerciales.

De todo ello se deduce que otro de los elementos esenciales para llevar a cabo *American Madness* fue la absoluta independencia otorgada a Capra. Porque al tratarse de un contexto donde la mayoría de las realizaciones estaban condicionadas por cuestiones de rentabilidad, antes que artísticas, el hecho de crear una historia de

³⁶³ IBÍDEM, p. 129.

³⁶⁴ Véase GIRONA, R., *Frank Capra*. Cátedra, Madrid, 2008.

indudable calidad sumada a la aceptación del público, resulta todo un logro cinematográfico autoral de primera magnitud.

La libertad creativa de Capra, por tanto, resultó una forma envidiable de hacer cine para la época. El poder de elección lo llevó a tratar, desde una óptica cercana, una cuestión en candelero. Él mismo se interroga: “¿Había algún filme “oportunista” hecho a costa de la Depresión?” y se confiesa: “Oportunistas como los reporteros de Hearst, Riskin y yo maquinamos una alocada historia acerca de un presidente de un banco lleno de juvenil optimismo y confianza en los hombres”³⁶⁵. Es decir, que pese al peligro de ver su obra relegada, dada su extrañeza, Capra supo captar el espíritu de un país que se veía representado de alguna manera en aquellos momentos difíciles.

Mientras, el encorsetamiento de las películas que obedecía a unos géneros cada vez más estipulados, era la respuesta al limitado ocio del público y a las inversiones económicas de las compañías. Ya observamos cómo a la altura de 1932 el entretenimiento que suponía el cine para una sociedad empobrecida, hizo que las salas no llegasen a cerrarse masivamente, incluso con el apoyo del gobierno. Para muchos era la única forma de diversión, y las colas frente a las taquillas se alternaban con las colas del paro y de los hospicios.

Por todo, a la hora de resumir el panorama cinematográfico de aquellos primeros años, hemos de atender a cierta “alimentación” de cine evasivo para una Norteamérica deprimida, donde las películas optimistas de un respetado Capra, respaldado por una compañía en ascenso, tenían cada vez mejor calificación: *Dama por un día*, *Sucedió una noche* o *El secreto de vivir*.

El sentido de *American Madness*

Un rasgo crucial que los responsables de *La locura del dólar* quisieron aportar fue el de la comprensión del argot financiero de los diálogos, con el fin de asimilar lo que

³⁶⁵ CAPRA, F., *Frank Capra. El nombre antes del título: Autobiografía*. T & B, Madrid, 1999, p.176.

se estaba desarrollando, la complejidad aparente de las decisiones de los directivos. Tanto Capra como Riskin abordan abiertamente unas cuestiones en principio extrañas al público, que bien expuestas ofrecen una idea de las negociaciones económicas que se llevaban tras los despachos. Desde este punto de vista, la película parece albergar cierto componente pedagógico, con el fin de mostrarnos algunos de los porqués de la crisis; desde el afán pragmático de los dueños del banco, se nos orienta acerca del pernicioso propósito de una empresa, cuya misión dista mucho de la sensibilidad expresada por el honrado presidente.

Por tanto, un sentido de denuncia planea durante todo el metraje. Es palpable que ante la actitud paternalista de Dickson, nos encontramos con el lado opuesto y prepotente encarnado por los banqueros. Y Capra pretende exponer dicha cuestión de frente, sin ambages, desde un compromiso claro para desentrañar los tejemanejes propios en un ámbito concreto, extrapolable al resto de las grandes entidades financieras responsables del colapso social. Resulta llamativa la osadía de una película sobre bancos que explicase uno de los orígenes de la crisis, no sólo por su anormalidad sino también por el sentido de crítica hacia un sistema político y económico que estaba dejando caer a cientos de bancos y a millones de personas impotentes.

En esa suerte de David contra Goliat (como en *Caballero sin espada* o en *Juan Nadie*) que nos ofrece un duelo moral sin precedentes, donde se nos relata unas circunstancias obvias de la lucha entre el mal y el bien, también existe un convencionalismo latente. En efecto, el entramado económico que dio al traste con la estabilidad de Estados Unidos implicaba una complejidad mayor de la expuesta en la película, no era tan fácil plasmar en la pantalla cuestiones de gran calado financiero o bursátil, ya que fueron múltiples y entrelazadas las causas del crack (sin embargo, con la intencionalidad de Capra de aunar un mensaje asequible con unos recursos adecuados, se llegaría a forjar una reflexión necesaria con la que dilucidar el estado de las cosas).

Igualmente, cierto simplismo se observa en ciertas gestiones de Dickson, de una generosidad incompatible con el prototipo bancario. Así, el hecho de que no haya créditos fallidos en veinticinco años, algo increíble en cualquier entidad bancaria, se

debe a la confianza en su clientela, a la que nunca ha pedido garantías crediticias; pero es que además, aconseja a una viuda que rechace un préstamo de 10,000\$ con la garantía de su casa valorada en 50.000 \$, ya que no quiere verse en el compromiso de tener que ejecutar la hipoteca en caso de impago.

No obstante, la figura de nuestro presidente, un rara avis en el mundo financiero, representa un gran idealismo fuera de dudas. Capra y Riskin están apelando a los buenos sentimientos de aquél para con los más desfavorecidos, para la gente humilde que forzosamente había caído en desgracia. Dickson es uno de ellos, y también simboliza el deseo de una política más progresista en lo económico para ayudar a salir adelante al país, tal y como abogaban el director y el guionista de *American Madness*.

En síntesis, la fuerza que destila el filme, el sentido de la lucha altruista que llevará a la victoria, coincide con el afán de levantar la autoestima a una castigada ciudadanía, de insuflar optimismo, un fenómeno que se integraría felizmente, como hemos comprobado, con el pensamiento newdealista todavía en sus inicios y que tendrá mayor influencia en *Caballero sin espada* siete años después.

Muy identificado a través de ellas, el director italoamericano no sólo impulsó el americanismo ideológico de los años treinta, sino que también se solidarizó activamente con sus crónicas de la época, de un realismo matizable, en aras de revertir la Gran Depresión. Con el apoyo de Hollywood, Columbia mediante, Capra persiguió una concienciación social y nacional, lejos de planteamientos puramente economicistas, donde forjar un humanismo prioritario.

Al respecto, observemos algunas de sus respuestas clave en una entrevista realizada por el profesor Harry Hargrave en 1981:

“Q: -In most of your films, you focus on the average man, your little man, the individual who is typical of everyday life. I guess it's the little man versus the big man, and I many of your films you were against politics or political bosses. Would you go into details and say why?

CAPRA: Well, about the little man. I like people. I think people are just wonderful. I also think that people are all equal

in the sense of their dignity, their divinity; there's no such thing as common man or an uncommon man. To me they're all each one has something unique. Never before has there been anyone like you. Never again will there be anyone like you. So you're a very unique person. You are something that never existed before and will never exist again. Isn't that wonderful? That being the case, I just always liked to get down to people that are supposed to be the mob, and I find very interesting people there. I shoot many scenes in crowds because I think people are more interested in other people than they are in anything else...

Q: Your characters seem to represent certain ideals, like all of mankind should stick together and love and...

CAPRA: Well, the advent of the human race has been because of idealists and not because of masochists or cynics. That's all pretty dry. It gets you nowhere. It's the idealists who walk alone and live alone and swim up the stream"³⁶⁶.

"Q: En la mayoría de sus películas, usted se centra en el hombre corriente, su pequeño hombre, el individuo que es el típico de la vida cotidiana. Yo intuyo que es el pequeño hombre contra el gran hombre, y en muchos de sus películas usted estuvo contra de políticos o dirigentes. ¿Le gustaría entrar en detalles y decir el porqué?

CAPRA. Bueno, sobre el hombre corriente. Me gusta la gente. Pienso que la gente es realmente maravillosa. También pienso que la gente somos todos iguales en el sentido de su dignidad, de su divinidad; no hay tal cosa como un hombre común o un hombre especial. Para mí, cada uno de todos ellos tiene algo único. Nunca antes ha habido nadie como tú. Nunca otra vez habrá alguien como tú. Así, eres una persona muy singular. Eres algo que no existió antes y nunca existirá de nuevo. ¿no es esto maravilloso? En tal caso, a mí siempre me gustaba realmente rebajarme a la gente que supone ser la

³⁶⁶ HARDGRAVE, H.: "Interview with Frank Capra". *Literature/Film Quarterly*. Go to journal. Vol. IX. North Carolina State University. 1981, p. 202-204.

muchedumbre, y encuentro gente muy interesante allí. Filmé muchas escenas con multitudes porque pienso que la gente está más interesada en otra gente que en cualquier otra cosa...

Q: Sus personajes parecen representar ciertos ideales, como si toda la humanidad debiera mantenerse junta y quererse...

CAPRA: Bueno la aparición de la raza humana ha sido a causa de los idealistas, no a causa de los masoquistas o los cínicos. Resulta todo bastante seco. No te lleva a ningún lado. Es el idealista quien camina solo y vive solo y nada a contracorriente".

Con todo, entre cierta crítica especializada comenzó a formarse la idea de que Capra "era un director que vivía en las nubes"³⁶⁷: el idealismo de sus historias lo consideraban ridículo, imposible de aceptar dadas las circunstancias, ya que la narración de diversas historias benevolentes no podía cambiar el curso de la Depresión, y sí en cambio, formar parte de la oferta cinematográfica como una película más.

José-Vidal Pelaz nos recuerda que "La crítica, un tanto peyorativamente acuñó el término *Capra-Corn*, aludiendo a la cantidad de palomitas que Frank Capra había sido capaz de vender en los cines donde sus filmes se proyectaban"³⁶⁸. En este sentido, Michel Cieutat³⁶⁹ comenta que, el cineasta no estuvo exento de ser denigrado por su sentimentalismo ingenuo, a pesar de los elogios que recibió por su iconografía humanista, y a pesar de ser valorado como el director por antonomasia de la Depresión y del New Deal.

³⁶⁷ Véase <http://www.diasdecine.com/index.php?pag=seccion&seccion=25>. Consultado el 18 de mayo de 2014.

³⁶⁸ PELAZ; J.V., "La crisis de la democracia en América. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)", en RUBIO, C. (ed.), *La historia a través del cine. Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo*. Servicio editorial Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, p. 83.

³⁶⁹ Véase CIEUTAT, M., *Frank Capra*, Edigraf. Barcelona, 1990, pág. 12.

Por otro lado, para el crítico norteamericano Lawrence W. Levine, resulta simplemente contradictorio asumir la postura de Capra en *La locura del dólar* al igual que la de otras películas de similar sentido, por cuanto se dan varias circunstancias incongruentes:

“In American Madness we get the first clear statement of the dichotomy that runs through so much of Capra’s mature work and so many of Hollywood’s films in general: the dichotomy between a real and a fantasy society. The camera lovingly shows us the workings of a large modern urban bank, but this documentary realism is belied by the bank president who tells us that he personally reviews each and every loan application and, most fantastic of all, that most of the depositors I know personally. I’ve seen them grow up in the community. I knew their fathers and mothers before them. Materially, Capra depicted a modern urban bank; spiritually and ideologically he gave us a nineteenth-century small-town bank. The combination reveals the great dissonance that existed between Capra’s ideals and the situation he and other Americans were facing in the 1930s: they brought nineteenth-century small-town values and expectations to bear on a crisis involving twentieth-century modern bureaucracies. There was an overt struggle between small town and big cities values”³⁷⁰.

“En *La locura del dólar* obtenemos la primera declaración transparente de la dicotomía que recorre tanto el trabajo maduro de Capra y tanto las películas de Hollywood en general: la dicotomía entre una sociedad real y de fantasía. La cámara nos muestra cariñosamente los trabajadores de una gran banco urbano moderno, pero este realismo documental se contradice con el presidente del banco, que nos dice que él personalmente revisa todos y cada uno de las operaciones de crédito y lo más fantástico de todo es que “la mayoría de los depositantes los conozco los conozco personalmente. Los he visto crecer en la comunidad. Conocí a sus padres y madres antes que ellos”. Físicamente, Capra representa un banco

³⁷⁰ LEVINE, L.W., “Washington’s Hollywood: Film Images of National Politics during the Great Depression”, *Prospects: An annual of American cultural studies*. Vol. X. Cambridge University Press, 1986, p. 187-188.

urbano moderno, y espiritual e ideológicamente él nos ofrece un banco de un pueblo pequeño del siglo diecinueve. La combinación revela la gran discordancia que existe entre los ideales de Capra y la situación que él y otros norteamericanos estaban encarando en los años treinta: ellos traían los valores de un pequeño pueblo del siglo XIX y generaron expectativas para afrontar una crisis que afectaba a la burocracia moderna del S.XX. Había una lucha abierta entre los valores de los pequeños pueblos y los de las grandes ciudades”.

El mismo Frank Capra reconoce en su autobiografía la controversia que provocó su película, tanto por los entendidos del cine como por las autoridades bancarias: “Creó acerbas disputas en círculos financieros. Algunos la llamaron *impracticablemente soñadora*. Otros dijeron que sus ideas no eran más confusas que el pensamiento de los financieros que crearon el *boom* y luego el *crash*”³⁷¹. O cuando expone:

“Nosotros, puros fuegos artificiales, decimos eufemísticamente que somos de la escuela optimista en contraste con los pesimistas... porque sus filmes pintan la vida como un callejón lleno de gatos arañando las tapas de los cubos de basura, y al hombre como menos noble que una hiena.... Ellos, por su parte, nos llaman sensibleros sentimentalistas, y cursis pergeñadores de finales felices”³⁷².

En resumidas cuentas, si algo se ha de tener en cuenta a la hora de afrontar cualquier obra de Capra, o el conjunto de la misma, es el enorme número de opiniones a favor o en contra de su quehacer artístico. Una cuestión queda meridianamente clara: todos coinciden en la magistral capacidad técnica que imprimió a cada uno de sus filmes. Y en cuanto al sentido concreto de *American Madness*, se debe defender e insistir en la noción de riesgo al tratar un tema inusual, cuya polémica impregnaría a los poderes establecidos del Estados Unidos del momento. ¿Acaso por ello, no merece

³⁷¹ CAPRA, F., *Frank Capra. El nombre antes del título: Autobiografía*. T & B, Madrid, 1999, p. 177.

³⁷² IBÍDEM, p. 178.

un reconocido voto de confianza un cineasta que levantó ampollas, cuando el único medio de esclarecer ciertos hechos del crack del 29 era precisamente el cine?

En puridad, habría que señalar que el cine de Capra posee un estilo inconfundible; que sus películas estuvieron muy condicionadas por aquella época de crisis, recogiendo cierta veracidad de las situaciones humanas como también cierta sobredimensión; que tuvo un enorme poder de maniobra asemejado al auténtico cine de autor; que su preocupación por el porvenir del país lo trasladó como pocos a la pantalla; y que manejó con gran maestría los recursos estéticos para agrado del espectador.

Aspectos formales

Quizá el primer aspecto que destaca en *American Madness* es el dinamismo del metraje. Pero se trata de un ritmo coherente, aun dentro de su continua aceleración, que nos lleva rápidamente a percibir las distintas tramas que se suceden y que al final se entrelazan hasta completar el puzzle de toda la historia. Observemos varios ejemplos:

Las discusiones entre el presidente del banco y el consejo de administración presentan una gran agilidad en su puesta en escena. La clara argumentación de Dickson contra las propuestas directivas se desarrolla en una cascada de frases elocuentes y rápidas. La lección magistral con la que aquél expone sus razones sintetiza en poco tiempo la situación financiera del banco, su periplo en los últimos veinticinco años. Del mismo modo, los acuerdos que los directivos pretenden llevar a cabo para asegurar la viabilidad de la entidad se resuelven de manera concisa, incluso quien capitanea el consejo expone la necesidad de la adquisición y fusión en los primeros minutos de la película.

Todavía hay una mayor aceleración, incluso momentos de vertiginosidad, cuando comienzan los rumores de la quiebra del banco, tras el robo nocturno. En efecto, la supuesta sustracción de cinco millones de dólares se ha desatado por los comentarios

que la telefonista hace de manera atropellada a otra compañera, que a su vez extenderá a otras entidades, que van magnificando la cantidad inicial (cien mil dólares). Con gran brío, diversos ámbitos financieros y públicos van transcurriendo en secuencias consecutivas, el ritmo que impone Capra en estos minutos transcurre en un montaje casi endiablado, según va escalando el disparate. Además, posee un tono humorístico y una crítica mordaz acerca de la resolución de un problema no menor: parece que Capra quisiera quitarle hierro a la gravedad de un asunto como es el del riesgo de caída del banco, debido a una circunstancia de atraco.

Por otro lado, como Capra quería, los diálogos de los actores se asimilaron a la vida real, donde con frecuencia varias personas conversaban al mismo tiempo, interrumpiendo el habla de los demás. De todo ello, se ha de apuntar que consolidado el cine sonoro, todo ese alarde de diálogos rápidos y comunicación dicharachera, no supone sino un dominio en las secuencias habladas que suscita una gran admiración. Tengamos en cuenta que hasta sólo unos cinco años antes, la producción hollywoodiense por antonomasia tenía al cine mudo como bandera, y Capra no sólo logró captar entonces la voz humana con sus adecuados timbres y entonaciones, sino también los propios ruidos de la sucursal bancaria y de la muchedumbre.

Comentado el papel de las masas recelosas de la posible bancarrota del First National Bank, hay que señalar la gran coordinación técnica ejercida sobre el movimiento de aquellas. Porque no hay espontaneidad alocada, sino contención en la actuación del público, tanto en la puerta de la entidad bancaria como en el gran hall interior. Las diversas frases de protesta o de inquietud de los personajes, se van solapando sin estridencia, y es más, las colas ante las ventanillas se mantienen relativamente ordenadas, eso sí, con la forma típica de marea humana que forman cabezas y sombreros en movimiento, y con un fondo de rumor de personas conjuntamente.

En este punto el mismo Frank Capra explica un pequeño pero importante descubrimiento acaecido en el rodaje del film³⁷³. Se trata de su concepción un tanto más rápida en las escenas de las masas, rodándolas artificialmente con un punto más de aceleración. Porque en efecto, el hecho de que un grupo de personas apareciera en un lugar acotado, daba la impresión de que se estaban moviendo más lentamente, por lo que el director quiso imprimir más dinamismo para asemejarlo a un ritmo normal.

La eliminación de fundidos entre las diversas tramas otorga también mayor velocidad. Se van sucediendo casi sin respiro, y si en principio asistimos a cierto caos entre personajes que no tienen relación alguna, más tarde, conforme se acelera el proceso observamos el sentido de toda la historia, la integridad de lo que se quiere contar: desde la complicidad con el atraco y el posible caso de adulterio, hasta la lucha por el poder en el banco, la desconfianza de la clientela o el apoyo final a Dickson.

En definitiva, *La locura del dólar* presenta un guión bien trenzado sobre un tema tan espinoso y antipático, que rompía con lo comúnmente reconocible. Siempre se ha de tener presente la colaboración de Robert Riskin como guionista, que ya había trabajado con Capra en otros filmes. Para ambos, la estructura consistía en hacer aparecer a los personajes por distintas escenas, como juguetes en manos de la trama argumental. El objetivo era ir atando cabos sueltos desde un inmejorable ejercicio técnico, donde los actores participaban en un cuadro de confusión y de tensión permanentes³⁷⁴, que solo se resolverá al final, al igual que en *Caballero sin espada* y en otras tantos filmes de Capra. La precisión del guión logrará que todo encaje formalmente, así como el sentido del filme, a pesar del argumento tan complicado.

Por otro lado, hay que advertir que determinados momentos parecen transcurrir a modo de documental, a la hora de captar el local bancario y las muchedumbres. Su sentido radica en la idea de mostrar un entramado que resulte familiar al espectador, porque las subtramas tienen como sustento espacial un ámbito donde reconocer de inmediato a los empleados y todo lo que les rodea:

³⁷³ IBÍDEM, p.179.

³⁷⁴ Véase WILLIS, D., *Frank Capra*. Ediciones JC. Madrid, 1988, p. 116.

“Capra ha filmado escenas en las que intenta dar una idea del tamaño y la forma del lugar. Aunque la historia es puro melodrama, el decorado es auténtico. La segunda imagen más espectacular es un plano panorámico, estático, del interior del banco que se llena rápidamente de gente según se van extendiendo los rumores”³⁷⁵.

Como también, la intención de Capra es captar el ambiente que rodea las operaciones bancarias, el realismo de las situaciones laborales. Así, las tareas habituales de un conserje, de unos cajeros vulgares, de una secretaria o de unos empleados relevantes, quedan retratadas con credibilidad, más allá de su verdadera importancia en la historia.

Los actores obedecen notablemente a unos cánones de personajes según sus oficios, si bien los más destacados experimentan situaciones anormales. Walter Huston en el papel de Thomas Dickson, interpreta a un presidente de banco apasionado con su entidad, defensor de sus clientes, con un carisma innato que provoca admiración y respeto en sus subordinados. Todo lo contrario que los miembros de la junta, ávidos de poder económico, con Arthur Hoyt como líder especulador y con Edward Martindel en el papel de apocado banquero, al que nadie dejar exponer sus opiniones y que representa otra nota de humor ácido en la película. También existe una clara dicotomía entre el cajero Cluett, un manipulador Gavin Gordon que se complica en el robo y que intenta seducir a la esposa de Dickson, y el fiel empleado Brown, un Pat O’Brien que oculta el supuesto adulterio y que finalmente luchará junto a su jefe. Como también destaca el papel de Kay Johnson en la esposa abnegada de Dickson, y harta de sus desplantes, así como la discreta secretaria de éste, Constance Cummings.

Una nueva forma de interpretación actoral se estaba instaurando en las salas de Hollywood. Una vez pasado el “star-system” con sus métodos de funcionamiento

³⁷⁵ IBÍDEM, p.117.

comercial, tocaba ahora, recordando a Monterde³⁷⁶, echar mano a actores y actrices plenamente americanizados en los albores newdealistas, si bien con sueldos menores que aquellos glamourosos de la década anterior.

³⁷⁶ MONTERDE, J.E., *La imagen negada: Representación de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

3.B.2. Scarface, el terror del hampa



Scarface, el terror del hampa (Howard Hawks, 1932)

Ficha técnico-artística:

Título original: Scarface

Año: 1932

País: Estados Unidos

Director: Howard Hawks

Guión: John Lee Mahin (novella de Armitage Trail)

Música: Adolph Tandler

Fotografía: Lee Garmes

Intérpretes: Paul Muni, George Raft, Boris Karloff, Ann Dvorak, Karen Moley

Producción: Howard Hughes y Howard Hawks

Sinopsis:

El hampón más poderoso de Chicago, Johnny Lobo, tiene como lugarteniente a Tony Camonte, un individuo muy peligroso que ha ascendido en el mundo criminal gracias a su crueldad y a su falta de escrúpulos. Se hace llamar “Scarface” (cara cortada), debido a la gran cicatriz que atraviesa su cara (fruto de una reyerta), y pronto ambicionará la cúpula gangsteril de la ciudad, para lo que no dudará en rivalizar con el mismo Lobo, al que incluso le roba la novia. Al filo de la ley y perseguido constantemente por la policía, que sabe de sus fechorías, logra siempre escapar de la justicia. Tony-Scarface se dedica a cometer todo de graves delitos: asesinatos a sus rivales, asaltos a bancos, extorsiones a sitios de ocio, contrabando de alcohol... y todo con el fin de erigirse en dueño absoluto de Chicago. Todo ello explota en una gran guerra entre bandas rivales en la gran ciudad, y Scarface y sus secuaces se emplean a fondo destacando por su brutalidad. La dinámica endiablada no puede acabar bien, y tras descubrir que su hermana tiene una relación amorosa con uno de sus amigos, matando a éste por ello, Tony se queda solo y es delatado. Acorralado por la policía,

no dudará en enfrentarse contra un grupo numeroso de agentes, pero su trágico final está decidido³⁷⁷.

Contexto socioeconómico

Para situar de manera objetiva la película *Scarface* en el contexto histórico que se aborda en este trabajo, se ha de tener en cuenta lo que implicaba el ambiente social de la Ley Seca. Es fácil deducir que el presidente Harding y sus amigos, con sus corruptelas y sus reuniones donde quebrantaban el prohibicionismo, no eran un buen ejemplo para una ciudadanía carente de referentes morales. A lo que habría añadir que los clubs privados donde se consumía abiertamente alcohol, o las clases medias o más humildes, imitando a aquellos, eran conscientes de la falsedad de buenas intenciones que comportaban dichas medidas.

Ya se vio cómo ni la *Volstead Act* de 1920, ni las leyes posteriores durante los años veinte sirvieron para frenar el consumo de alcohol, además de que estaban promocionando indirectamente a los bares ilegales, al contrabando, al delito.... y a la criminalidad en todas sus vertientes, en especial la violenta, que derivaría en el gangsterismo. Pero sería ingenuo pensar que sólo el prohibicionismo sería sólo el causante de la degeneración social, antes bien, suponía el foco desde donde alumbrar a otras actividades igualmente ilegales o dañinos para la sociedad, como la prostitución, el juego, las drogas, etc., en torno a los cuales se originaron bandas de delincuentes para obtener un provecho económico o un poder creciente en la ciudad.

Por tanto, se puede asegurar que el asociacionismo delictivo se constituye en causa manifiesta de la crisis de finales de la década en Estados Unidos, junto a la desregulación financiera, o a la corrupción en las altas esferas. Y es que, el espejismo de los años veinte, la sensación de estabilidad económica, llevaba aparejados esos hábitos sociales caprichosos y cuanto menos perniciosos; el hecho de que las

³⁷⁷ Véase SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., “Scarface, el terror del hampa”, en *Obras maestras del cine negro*, Mensajero, Bilbao, 1998, pp. 226-231.

iniciativas institucionales dirigieran su trabajo a fomentar la economía, a hacer fuerte al país dentro y fuera, estaban dejando de lado otros aspectos, como el criminal, que estaban corroyendo las entrañas de la nación norteamericana.

Como también hay que advertir que el fenómeno real del gangsterismo abarca varias décadas, como es sabido, y no sólo es exclusivo de los “felices veinte”, sino que atraviesa la crisis de 1929 para instalarse en el escenario socioeconómico de la Gran Depresión, y desarrollarse con mayor o menor intensidad en años posteriores. Pero la intención de este trabajo doctoral es ubicar *Scarface* en tanto que una de las películas que plasma aspectos relativos al origen de la crisis, luego amplificadas, y uno de los filmes fundacionales del género en el cine sonoro, como luego veremos.

¿Pero cómo dicho fenómeno, ampliamente recreado en la literatura y representado en el cine, llegó a adueñarse de todo un país como Estados Unidos hasta hacerle doblar su columna vertebral, el sentido ético de su idiosincrasia?

Aurora Bosch nos aporta diversas nociones acerca del origen y las causas del crimen y de la violencia en aquellos años, que tienen mucho que ver con el sentido de *Scarface*:

“Miles de jóvenes italoamericanos y de otras minorías étnicas fueron atraídos por los beneficios rápidos de la prostitución, el juego, la falsificación, el pistolerismo sindical y empresarial, el tráfico de narcóticos. Eran una segunda generación de inmigrantes, nacidos ya en Estados Unidos o que llegaron a ese país siendo niños y absorbieron el materialismo y la cultura del éxito americana y la emplearon en el mundo criminal, preparando la evolución definitiva que este tomaría con la prohibición.... y también estrecharon sus lazos con las organizaciones locales de los partidos y con la policía hasta el punto que los criminales se encontraban con frecuencia con los apoyos más leales a los aparatos políticos”³⁷⁸.

³⁷⁸ BOSCH, A., “Los violentos años veinte: gansters, prohibición y cambios sociopolíticos en el primer tercio del siglo XX en Estados Unidos”, en RUBIO, C. (ed.), *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, p. 70.

Hay que tener presente que el desarrollo capitalista y la corrupción política y administrativa atrayeron a las ciudades a unas masas de desheredados que buscan en sus calles la posibilidad de enriquecimiento fácil y poco escrupuloso. La escasez de dinero, el desempleo y el hambre empujaron en gran medida a esos grupos, que lograban impunidad según se ascendía en la escala del crimen organizado. En este sentido, atendiendo a la síntesis que aporta Peter Bondanella ³⁷⁹, conviene recordar que buena parte de los miembros del hampa italoamericana, estaba demasiada protegida por funcionarios y jueces como para ser condenada a prisión. Como también, al ser las víctimas del gangsterismo mayoritariamente miembros de las bandas, se solía hacer la vista gorda incluso por parte del FBI con J. Edgar Hoover al frente durante años, que se negó oficialmente a reconocer a dichos grupos.

Pero lo realmente importante es que estos grandes problemas quedaban entrelazados a otros no menores, y las directivas oficiales tan sólo podían ofrecer un enfoque patético al tratamiento de la delincuencia.

A la mínima voluntad institucional para atajarla se sumaba la oposición al prohibicionismo de sectores que opinaban que se atentaba contra su libertad personal, o la ínfima dotación policial para combatir los negocios ilegales y el crimen, o la complicidad de ciertos policías con los negocios, extorsión y chantaje de los gangsters, o la laxitud crítica de buena parte de la ciudadanía, que ante la mala praxis de sus gobernantes llegaba a comprender dichas prácticas ilegales, e incluso a mitificar al delincuente enriquecido, o la relación de grandes empresarios con figuras de la mafia en otros ámbitos como el sector inmobiliario... Y todo, a pesar de la famosa Comisión Wickersham convocada por el presidente Hoover especialmente para paliar estos factores.

Sería esta la tesitura socioeconómica en los años que circundan la crisis y la Depresión; además, se ha de tener en cuenta esa “comprensión” que la sociedad mostraba a veces hacia el mafioso, en tanto que personaje antisistema. “Los

³⁷⁹ Véase BONDANELLA, P., “Los italoamericanos y el cine”, en VV.AA., *Historia Mundial del cine. Estados Unidos*. Akal, Madrid, 2011, p.740.

supuestos triunfadores gozan en estos años veinte, de una popularidad y de una admiración que ocultan las contradicciones de una sociedad, cuyas diferencias internas se acrecientan cada día que pasa”³⁸⁰.

Con todo, una aproximación más exacta sobre la crónica cotidiana del crimen nos habla de que el fracaso del prohibicionismo y la subsiguiente desestabilización total produjo más de 225 asesinatos en Chicago entre 1927 y 1930, o bien de la “matanza del día de San Valentín” de febrero de 1929 por un ajuste de cuentas entre bandas rivales, de los más de 100 millones de dólares extraídos del juego por Al Capone y su banda en 1929, o de los doce mil americanos asesinados y tres mil secuestrados en 1933.

En lo que respecta al cine, más allá de las propias experiencias de la ciudadanía con el crimen organizado, el carácter pedagógico del séptimo arte ayudaba a conocer la realidad mafiosa. Aunque inevitablemente el sesgo ficcional predominaba en cada filme, nunca antes un género como el “gangsteril” se había desarrollado “tan pegado al terreno, tan próximo a las páginas de sucesos y tan atento a la parte más negra y más sórdida de la sociedad”³⁸¹.

Contexto cinematográfico

La diversidad del tratamiento del género en Hollywood antes y después de 1929, no sólo dependía de la búsqueda de rentabilidad económica, sino también de la propia visión y creatividad del director o guionista. La posibilidad de aportar un realismo crítico y social traducido al lenguaje de las imágenes, significaba que el cineasta podía acercar su obra a la temática del crimen introduciendo sus propias inquietudes. Esta proximidad estaba vinculada a los ambientes populares de las grandes ciudades y la historia del cine nos ha enseñado que tuvo sus variantes

³⁸⁰ HEREDERO C. Y SANTAMARINA, A., *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, Barcelona, 1996, p.33.

³⁸¹ IBÍDEM, p.86.

ideológicas, desde una postura de respeto al delincuente hasta otras de oposición total, o bien otras más comprometidos de los años treinta, algunos de ellos sujetos a censura.

Cronológicamente, se han de citar, todavía para el periodo mudo, dos filmes que aun de forma incipiente aluden al fenómeno del gangsterismo en diversas escenas: *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927) y *Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York*, 1928), ambos de Von Stenberg. Aunque los dos no se dirigen a exponer abiertamente tal lacra social de manera acendrada, sí están presentes hechos deleznable como el asesinato o la extorsión, sin olvidar la cierta admiración del público al contemplar cómo un individuo cualquiera puede llegar a lo más alto, eso sí, sin demasiados escrúpulos.

Por ello, habría que aportar la idea de una cierta percepción de morbo en todo espectador al contemplar en la pantalla unos sucesos escandalosos que le circundan, desde el mismo *modus operandi* de los hampones hasta su misma estética, “entre la exaltación y el rechazo de esas figuras que en esos últimos tiempos de la prohibición ocupaban amplios espacios en la prensa escrita”³⁸². Téngase en cuenta que el cine a finales de la década vive una revolución como espectáculo, y que las clases populares más era ávida de un tipo de cine interesado en unas condiciones de vida peculiares.

Y aquí estaba incluida la particularidad que suponía la mafia, además de que se trataba de filmes de acción que seducían sobremanera al público. Heredero y Santamarina³⁸³ comentan las abundantes dosis de violencia que contienen estos filmes, la atracción de unos personajes estilizados en unas historias al margen de lo legalmente establecido, o el ensueño de una vida de lujo y placeres inmediatos para evadirse de la dura realidad. En aquellos primeros años, el papel del gangster perteneciente a una clase social sin ataduras con la ley adquiere un carácter ambiguo en el cine, que se verá modificado según crece la inestabilidad:

³⁸² MONTERDE, J.E., *La imagen negada: Representación de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p.133.

³⁸³ Véase HEREDERO C. Y SANTAMARINA, A., *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, Barcelona, 1996, p.85.

“El gangster se convierte así en una figura más bien ambivalente: en su calidad de malhechor no es ciertamente una figura positiva, e inevitablemente, como en los casos de *Little Caesar* y *Scarface*, la moral social condena a los mafiosos. Sin embargo, por otra parte, el criminal italoamericano-que no se integra en la sociedad tradicional por su comportamiento delincuente-... se opone valientemente a unas leyes de un país en el que impera el desempleo, la desigualdad social, la desesperación o la corrupción institucional”³⁸⁴.

Por su parte, Hans-Peter Rondenberg dice: “En Hollywood, así como en la época del cine mudo el crimen se había tratado mediante el trazo psicológico o bien con el descubrimiento lógico a la manera detectivesca clásica, ahora la realidad social se exhibía en toda la brutalidad de sus aspectos cotidianos”³⁸⁵.

Por otro lado, mención especial merece la literatura de serie negra de los años veinte, inspirada en las escabrosas noticias diarias sobre el crimen, de donde multitud de realizaciones cinematográficas extrajeron buenas historias. En concreto, la denominada *crook story* resultó una fuente primordial para las dos películas citadas - *Hampa Dorada* (*Little Caesar*, 1929) de Mervin LeRoy, escrita por W.R. Burnett, y *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, 1932) de Howard Hawks, escrita por Armitage Trail- las dos ambientadas en esos años de crisis de finales de la década.

La permanente actualidad de los hechos representados propiciaron que las novelas *crook* fuesen las primeras en ser adaptadas a la pantalla y origen de las de los primeros años treinta. “Notas distintivas de esta corriente serán la organización del relato en torno a la autobiografía del gángster, la ausencia de estructura detectivesca,

³⁸⁴ BONDANELLA, P., “Los italoamericanos y el cine”, en VV.AA., *Historia Mundial del cine. Estados Unidos*. Akal, Madrid, 2011, p.740.

³⁸⁵ RODENBERG, H.P., “El cine de gangsters y la Depresión: *Scarface*”, citado por FAULSTICH, W. y KORTE, H., *Cien años de cine*. Siglo XXI editores, Madrid, 1991, p. 193.

una narración lineal sin recovecos, historias entresacadas de las crónicas de sucesos...”³⁸⁶.

En el contexto cinematográfico que nos ocupa, el gángster convertido en protagonista del relato apareció en un puñado de películas de gran impacto. A las citadas *La ley del hampa* de Stenberg, cabría añadir *La redada* (*The dragnet*, 1928) del mismo director, *La horda* de Lewis Milestone (1929), *Hampa Dorada* (*Little Caesar*, 1930) de Mervin LeRoy o (*Public enemy* 1931) de William Welman.

Quizás dos de las más relevantes, *Hampa Dorada* y *El enemigo público*, nos ofrecen la credibilidad necesaria del mundo de la mafia en las grandes ciudades, a lo que se sumaría la representación del ascenso y caída de personajes como Cesare Rico y Tom Powers como protagonistas respectivamente de los dos filmes, además de su cierta fascinación en unos momentos de escepticismo generalizado en Estados Unidos. Pero como nos recuerda Rodenberg: “En sus aspectos formal y de contenido, esos dos filmes fueron más reticentes en la formulación de un lenguaje cinematográfico propio para el fenómeno del gangsterismo y se hallaron más intensamente ligados a la actuación de Edward G. Robinson y de James Cagney”³⁸⁷. Si bien, no hay que olvidar el sentido moral de su mensaje, pues ambas están muy relacionadas con la responsabilidad de la crisis socioeconómica y sus consecuencias.

En cuanto a los parámetros en sí que rodean la película de Hawks, hay que subrayar que se trata de un filme de indudable referencia para un gran número de filmes posteriores. Considerada obra maestra, debido a la genialidad tanto de su puesta en escena e intérpretes como al significado de la historia, contiene numerosos hechos inspirados en la misma vida de Alfonso Capone, un gangster de origen napolitano que llegó a controlar todo el negocio del alcohol en Chicago; así, se puede extraer una gran riqueza de connotaciones relacionadas con el mundo de la mafia.

³⁸⁶ HEREDERO C. Y SANTAMARINA, A., *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, Barcelona, 1996, p.52.

³⁸⁷ RODENBERG, H.P., “El cine de gangsters y la Depresión: Scarface”, citado por FAULSTICH, W. y KORTE, H., *Cien años de cine*. Siglo XXI editores, Madrid, 1991, p. 195.

En cuanto a la producción, *Scarface* contaría con la ayuda inestimable del versátil y célebre Howard Hughes, quien quedó prendado de la novela de Armitage Trail, que a su vez narraba la ascensión de un oscuro delincuente muy identificado con Capone. Como también se debe señalar que por la temática en sí y por las dificultades financieras, algunas compañías se echaron atrás en el apoyo económico, pese a que la gran paradoja del cine norteamericano implicaría que a comienzos de la década comenzaran su periplo de supremacía mundial.

Por último, resulta prioritario recordar que este primer ciclo fundacional de películas basadas en hechos reales, iría seguido de una transformación progresiva del sentido cinematográfico de las siguientes, por cuanto el crimen organizado en todas sus facetas iba haciendo mella en la sociedad de manera galopante. Y desde entonces sí que las *majors* iban a apostar por producir grandes y señeras realizaciones de sobra visualizadas.

Con los nuevos tiempos, la visión a veces romántica de los primeros gangsters desaparecía merced a la cada vez más asentada censura. Ya se ha investigado sobradamente las directrices que marcaba el *Motion Picture Production Code* desde 1930 (luego amplificadas desde 1934) con su máxima “Crime does not pay” -el crimen no se paga-, que atendía a las reclamaciones de sectores conservadores del protestantismo y del catolicismo, así como de asociaciones femeninas. Como también es fundamental subrayar la reestructuración del FBI, auspiciado por la política del *New Deal*, colaborador de dicha postura preventiva.

El sentido de Scarface

Llegado el subapartado más importante sobre el análisis de *Scarface*, *el terror del hampa*, hay que señalar dos cuestiones prioritarias que deben presidir, aun inconscientemente, los párrafos siguientes.

La primera es constatar que la película de Howard Hawks ha sido profusamente comentada por escritores, críticos e investigadores, acerca de sus aspectos más

variados. Así, tanto desde su punto de vista estético con todas sus variantes como desde el mensaje más directo que entraña su sentido, *Scarface* ha sido muy estudiada y divulgada merced a su ejemplaridad manifiesta. Por tanto, resulta difícil sumar nuevos elementos para establecer otra perspectiva de consistencia, que no se hayan expuesto antes.

No obstante lo anterior, y aquí radica la segunda cuestión, el reto de este trabajo de tesis es ubicar el filme en tanto realización crucial para entender la responsabilidad de un fenómeno sociocultural, transfigurado en género cinematográfico, en la crisis de finales de los años veinte en Estados Unidos (además de su indiscutible papel en los duros años posteriores). Será, pues, desde dicha responsabilidad desde donde partan las explicaciones que siguen, acordes con este segundo apartado de “las causas...”; aun así, para intentar abordar *Scarface* en esa dirección, el trabajo de ciertos expertos ha resultado de enorme consideración.

En primer lugar, hay que resaltar que en la película existe un componente trágico de enorme importancia, que de manera inconsciente constituye el “motor de la trama”. Porque la desastrosa caída de un personaje nada ejemplarizante se traducía en una forma de justicia, como también un duro golpe para un público acostumbrado a finales felices en otro tipo de géneros. No olvidemos que la tragedia se masca en la propia intrahistoria de la película: a la misma vida convulsa y criminal del protagonista, se unen las vidas de su propia familia, con una madre pobre e impotente y una ilusionada hermana, Cesca, a la que Camonte quiere proteger aun a costa de enemistarse y luego matar a su mejor amigo, Guino, su guardaespaldas y novio de Cesca. Al respecto François Guerif nos explica que,

“Ben Hecht, el guionista, resuelve algunos fallos argumentales, y sobre todo, aporta como elemento novedoso los incestuosos amores de Toni y Cesca, prestados de la tormentosa relación entre César Borgia y su hermana Lucrecia, ahora trasplantados a la América de la Prohibición, dentro de un fatum trágico que subraya una galería de tipologías que dan

a cada gesto una entidad propia, una intencionada ambigüedad presente en toda la película”³⁸⁸.

En ese sentido también se pronuncian Coma y Latorre³⁸⁹, al recordarnos que Howard Hawks fue un maestro al trasladar la historia de los Borgia a sus justos términos cotidianos, como el mismo cineasta confesó en una entrevista. A lo que habría que apuntar que una historia motivada por la ambición de poder, por la codicia sin límites sociales ni éticos, junto a la transgresión familiar, no podía situarse sino en un estado de abyección humana de lo más extrema. Por tanto, dicho cóctel compuesto por un personaje neurótico, individualista y de fuerte voluntad, junto a la violencia que practicó en grado sumo, no podía dejar de ser de lo más explosivo.

Por otro lado, para ahondar en ese sentido trágico y sombrío, el recurso de la violencia desempeña un papel de primera magnitud. Con todo, hay que aportar que si a la violencia le añadimos la recreación de unos hechos verídicos, el resultado es el de una historia donde el pavor y la tensión ciudadanas tuvieron que ser insoportables, y su recreación en el cine de una inusitada conmoción para la época. Porque casi todos los historiadores³⁹⁰ nos recuerdan que el relato escrito en que se basó el guión se alimentaba de la mera crónica de sucesos, y pasaba por ser una recopilación seriada de lo que diariamente se leía sobre la brutalidad entre bandas rivales.

³⁸⁸ GUERIF, F., *El cine negro americano*. Alcor, Barcelona, 1988, pp. 27-28

³⁸⁹ Véase COMA, J. y LATORRE, J.M., *Luces y sombras del cine negro*. Fabregat, Barcelona, 1981, p.30.

³⁹⁰ Tanto Heredero y Santamarina, como Coma y Latorre, Hurtado, Gubern, Monterde y otros escritores y expertos en el Cine de gangsters y Cine Negro que abundan en internet, han hecho hincapié en resaltar la identificación realista de los hechos acaecidos en las películas, de ese primer ciclo fundacional al que pertenece *Scarface*. Porque lo más llamativo es que estos duros años, anteriormente comentados en el apartado del “contexto socioeconómico”, fueron retratados sin apenas censura y basándose en los periplos de famosos hampones y bandas, a menudo en lugares reconocibles y en una dimensión temporal muy contemporánea a la época de Capone. Como ya se ha dicho y es obvio, la ficción en cada realización resulta inevitable, pero no dejar de sorprender la fidedigna rememoración de ciertos sucesos. Y hasta tal punto tuvo importancia *Scarface* que el mismo Capone visionó la obra con sus añadidos y modificaciones, gracias a que uno de sus guardaespaldas consiguió una copia del filme (ni Hawks ni la historia nos revela bajo qué circunstancias).

Sabemos que el control del alcohol, su fabricación, transporte y comercialización, era fuente de luchas entre las bandas que dominaban o transgredían zonas urbanas delimitadas. Pues bien, la violencia entre los grupos de hampones podía aparecer en el momento menos inesperado, pero se puede afirmar que al igual que en otros filmes similares, en *Scarface* existen lugares comunes donde explotaba con inusitada fuerza. Desde un oscuro rincón de una calle desierta, hasta el arreglo de cuentas en lugares públicos; desde un tiroteo entre vehículos en marcha en plena ciudad, hasta asesinatos a sangre fría en despachos y locales privados.

Sirvan la siguiente declaración que Hawks hiciera en 1956 en la revista *Cahiers du cinéma*, a propósito de su concepción de la violencia en el filme:

“Hicimos *Scarface* porque la violencia de esta peculiar época resultaba interesante; y el film aún vive, porque no ha cesado de ser copiado....No había un asesinato, había quince, amontonados uno sobre otro. La gente decía: -hacer esto, estás loco-, y yo respondía: -No, es la historia: la violencia hace la historia-. También, en la práctica, todos los films de gangsters que siguieron no hicieron sino utilizar el material de aquél”³⁹¹.

Incluso podemos observar como el mismo vocablo “*Scarface*” que da título a la película, que alude a una cara o mejilla cortada (en la misma persona de Al Capone) resulta toda una declaración de intenciones. Igualmente en la traducción al español, el añadido “terror del hampa” nos prepara para asistir a una película que implicará escenas de una convulsión propia del gangsterismo.

Sin embargo, dicha violencia explícita se compagina en el filme con más momentos tranquilos, de tal forma que Hawks logra un equilibrio estructural para dar oportunidad a la digestión de tales crónicas: “Los gangsters de *Scarface* roban y asesinan y después los personajes entran en reposo y Hawks se toma el tiempo necesario para expresarnos sus conflictos. El gangsterismo fue una consecuencia

³⁹¹ HAWKS, H., *Cahiers du cinéma*, nº 56 (1956), citado por GUERIF, F. en *El cine negro americano*. Alcor, Barcelona, 1988, p.48.

social, y entre disparo y disparo, el director reflexiona sobre los motivos de la ascensión de Tony”³⁹².

En definitiva, también se puede añadir que la violencia de la película conllevaba una agresividad verbal e instrumental nada habitual en la época (más adelante se detallarán algunos episodios). Ni en *La ley del hampa* de Stenberg, ni en *El enemigo público* de Wellman, dos de las más notables, se aprecia tanta virulencia y terror a pie de calle; si bien, en *Hampa Dorada* de Mervyn LeRoy sí existe una manera muy similar de resolver los asuntos a las acciones de *Scarface*.

Otro aspecto muy a destacar en el que merece la pena profundizar, es la connivencia del mundo del hampa con los poderes públicos, que en la película de Hawks no destacan demasiado, sin embargo. Pero podemos escuchar, en los primeros compases, como el mismo jefe de Tony, Johnny Lobo, comenta cómo tiene a su recaudo un equipo de políticos y jueces; así, Tony Camonte es absuelto merced a la ley del “habeas corpus” que exime de responsabilidad al supuesto criminal si el cadáver no aparece.

Coma y Latorre dicen así:

“Camonte es como Macbeth, un hombre marcado por la ambición. Su ciega carrera hacia el dinero es una carrera hacia el Poder, alimentada por las consignas de la sociedad de su tiempo y estimulada por la corrupción que afecta por igual a los representantes de los dos lados de la ley; los hombres que dicen defenderla y los que no ocultan sus transgresiones violentas sino que, al contrario, se enriquecen ostentosamente con ellas, se distinguen sólo por sus reposos: unos van vestidos de uniforme –o adornados con un distintivo legal- y otros con trajes de pésimo gusto que exhiben con la misma petulancia que asesinan”³⁹³.

³⁹² COMA, J. y LATORRE, J.M., *Luces y sombras del cine negro*, Fabregat, Barcelona, 1981, p.30.

³⁹³ IBÍDEM, p.30.

En este sentido, el objetivo de exponer una crítica contundente sobre las complicidades entre el crimen organizado y el institucional resulta más que palmario. Porque la película apuesta por una llamada de atención sobre los excesos de Estados Unidos, donde se ha desbordado toda confianza en el “sueño americano”, que se estaba convirtiendo en una entelequia antes tales desmanes. Al devenir en gravísima crisis socioeconómica un modelo como el capitalista, en el que se habían puesto tantas esperanzas, con este tipo de delitos jurídico-administrativos no se provocaba sino un descenso feroz de la autoestima nacional, que al ser aireados en películas como *Scarface* y tantas otras de corte social llamaban a la conciencia colectiva.

Por consiguiente, se puede asegurar que tanto el director Howard Hawks, como el escritor Armitage Trail y el productor Howard Hughes, se emplearon en el cometido de promover una conducta de regeneración moral norteamericana (siquiera con la denuncia de la corrupción en el filme), ya antes de que el programa político de Roosevelt plasmara unos parámetros de ética necesaria en su “nuevo contrato”, y sobre todo, contra los llamados sindicatos del crimen, organizados para obtener pingües beneficios y respaldados por diversas ramas de la Administración.

Por otro lado, el ansia de poder omnímodo de Tony Camonte viene sutil, metafórica e incisivamente representado por el cartel de neón de una agencia de viajes “The World is Yours” (“El mundo es de ustedes”). Se trata de una definición exacta de las aspiraciones de nuestro protagonista, de sus anhelos de grandeza, si bien, con su caída inexorable los responsables de la historia parecen estar advirtiéndolo de que se trata sólo de eso, de un sueño, de una quimera más que imposible, y de una injusticia más que perversa de ser conseguidos con los métodos gangsteriles.

Sobre esa impunidad en la figura de Camonte, el profesor Caparrós recoge el comentario del historiador Carlos Fernández Cuenca, donde valora el cambio en la figura del hampón a partir de *Scarface*:

“El gangster dejaba de ser el héroe brutal, pero un tanto romántico, tratado hasta entonces con admiración y hasta cierta simpatía, para convertirse en el bandido sin atenuantes, que se siente fuerte e invencible cuando tiene bien guardadas

las espaldas, pero que flaquea y demuestra su despreciable cobardía cuando está solo, cuando ha de enfrentarse a la ley asumiendo todas sus responsabilidades”³⁹⁴.

Al respecto, Carmen Mainer dice que en el trasfondo de inseguridad de la época de la prohibición, “...en el filme de Hawks el gangster se presenta como un ser abominable y sediento de poder, casi inhumano en sus actuaciones, y con escasos momentos en los que el público pueda llegar a sentir por él”³⁹⁵.

En síntesis, son estos los aspectos más destacados para fijar *Scarface, el terror del hampa*, como película emblemática que nos habla de los terribles sucesos de una época de crisis y transición, donde se estaba forjando una desestabilización social de enorme repercusión. Como causas de la debacle de 1929, una película como ésta nos ofrece la idiosincrasia del gangsterismo con sus componentes de tragedia, violencia, retrato social, denuncia de la corrupción, reprobación al hampón e incluso advertencia moral.

Aspectos formales

Toda la carrera criminal de Al Capone es seguida por Howard Hughes con una secreta admiración³⁹⁶, una curiosa fascinación por aquel emigrante hecho así mismo y que alcanzó el “Sueño americano” desde una continua transgresión de las leyes establecidas. Contaba el productor veinticinco años cuando quedó seducido por una novela de Armitage Trail con el título “Scarface”, que relataba la ascensión de un oscuro delincuente claramente inspirado en Alfonso Capone. En realidad, se

³⁹⁴ Véase CAPARRÓS, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], .p.264.

³⁹⁵ MAINER, C., “El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)”, en *Fotocinema*. Revista científica de cine y fotografía, nº 6 (2013). Universidad de Zaragoza, p.179.

³⁹⁶ GUERIF, F., *El cine negro americano*. Alcor, Barcelona, 1988, p.26.

trataba de una recopilación seriada de los sucesos genuinos que rodeaban a figuras del hampa y sus fechorías entre 1928 y 1930, como el asesinato de Jim Colosimo, el ascenso de Al Capone al mando del sindicato de Chicago, la matanza de San Valentín, el 14 de febrero de 1929, donde varios hombres de la banda de Capone disfrazados de policía liquidaron a siete miembros de la banda de Moran...

Sería este relato el que sirviera de base para elaborar un guión tremebundo, que no dejaría indiferente ni al mismo criminal. Y sería el guionista Ben Hecht quien llevarse a cabo el proyecto, después de que el final de la película sufriera varias modificaciones: hasta 1932 Scarface no llegó a estrenarse, pues había quedado bloqueado durante dos años por una primera censura que lo consideró excesivamente violento. Hawks llegaría a rodar tres finales distintos: el actual, donde Toni es acribillado por la policía, otro donde es tiroteado por una banda rival junto a un estercolero, y un tercero donde es juzgado y ejecutado en la horca.

Con todo, hay que subrayar que a pesar de la virulencia que suponen los más de 25 asesinatos, la censura fue más tolerante que la aplicada a partir del Código Hays de 1934. La supervisión del guión no implicó que su sentido dejara de hacer hincapié en la malevolencia de las bandas criminales, como uno de los factores nefastos que estaban dando al traste con el progreso del país, en especial en la persona de hombres concretos al margen de la ley.

En cuanto a los protagonistas, la andadura vital de Toni Camonte la lleva a cabo Paul Muni, un actor que procedía del teatro y del cine mudo, que encarna a la perfección a un pistolero fantoche, detestable y pagado de sí mismo que no duda en eliminar al resto de antagonistas, como también recrea magníficamente una estilizada representación de la maldad y del humor macabro, sin olvidar su complejidad psicológica. Por su parte, su eterno compañero Reinaldo, protagonizado por George Raft, calca de manera ejemplar ese rol chulesco de los matones de los bajos fondos, máxime cuando anda jugueteando con una moneda, símbolo premonitorio de muerte. En cuanto a Cesca, hermana de Camonte y novia de Reinaldo, está representada por Ane Dvorak, que aporta una viveza y una ilusión adolescentes muy creíbles, al tiempo que se descubre como una actriz dramática de gran talento.

Un recurso estético de gran trascendencia es la iluminación. “Bañada en sombras, y de tonalidades sulfurosas, la película preludia un mundo resquebrajado y no exento de una atmósfera claustrofóbica”³⁹⁷. La luz destaca por su prodigioso empleo en multitud de escenas; así en el plano-secuencia que abre la película podemos presenciar un juego fabuloso de la sombra del asesino que discurre por el interior del local. La fotografía, eminentemente de raíz expresionista, crea imágenes de gran plasticidad en la composición del dibujo. En general, la iluminación se erige en instrumento crucial y complementario al sentido trágico de la narración, un acompañamiento que se constituye en protagonista misma donde descubrir ese mensaje de inseguridad y sordidez.

Conviene añadir que la acción se desarrolla paralela al contraste formal que simboliza el claroscuro moral en que se mueven los personajes. Además del ritmo de la narración, donde la calma y la acción se alternan, cobra importancia la iluminación denominada *low key*, que enfatiza el claroscuro entre el blanco y el negro creando una “atmósfera psicológicamente cargada que acentúa el elemento neurótico del gangster”³⁹⁸.

Por otro lado, Hawks se apoya en una utilización totalmente novedosa del sonido, a la manera de una expresiva banda musical, que con el repiqueteo de metralletas, el ruido de coches, el estallido de vidrieras o las explosiones de bombas confirman una armonía de efectos muy característicos y muy acordes con la tensión creciente que se respira, y que explota en los planos finales con Toni y Cesca cercados por la policía. Paralelamente, un conjunto de voces nasales, monocordes, denotan cierto desasosiego interno en los temas tratados: dinero, delación, extorsión, asesinato.... Todo ello forma parte de los sonidos propios del mundo del hampa, de una intensidad desconocida y que marcaría la diferencia en el resto del género.

³⁹⁷ IBIDEM, p.28.

³⁹⁸ RODENBERG, F., citado por MAINER, C., “El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)” en *Fotocinema- Revista científica de cine y fotografía*, nº 6 (2013). Universidad de Zaragoza, p.179.

Al respecto, Javier Coma y José María Latorre han estudiado pormenorizadamente el tema de la violencia en *Scarface*, y opinan que está muy relacionado con “la inteligente utilización del sonido (cuando se rodó *Scarface* el cine estaba todavía en los albores del sonoro) haciendo que los disparos de pistolas y metralletas, los chirridos de llantas de automóviles y otros efectos semejantes adquirieran un protagonismo incuestionable”³⁹⁹.

Otra cuestión formal son las estudiadas elipsis que nos permiten entrar en la concepción de un tiempo con sus acotaciones concisas y determinadas. Por ejemplo, la imagen del calendario pasando a toda velocidad a golpe de pistola mientras Cara Cortada asciende en la jerarquía de la mafia; o bien los fuera de campo, que refuerzan la dimensión trágica. No deja de sorprender la radicalidad a la altura de 1932 del brillante empleo del tiempo: con frecuencia, basta con un solo e implacable plano para contar todo lo que Hawks quiere contar, sin caer en recursos artificiosos y poco eficaces.

También hay que valorar los movimientos de cámara donde Hawks supera ampliamente la estética del cine silente. La audacia de la planificación es patente, ya que existe una coherencia a la hora de filmar escenas vertiginosas e inestables, con la fragmentación necesaria en el montaje, o al contrario, escenas tranquilas con planos medios de manera ordenada (recordemos lo dicho por Coma y Latorre sobre el equilibrio estructural entre momentos dinámicos y de reposo).

En cuanto a la música, se combina el jazz de la época, las melodías bailables y ambientales de las salas de fiesta.

Otros recursos estilísticos a tener en cuenta son el uso de la cruz como símbolo de muerte, por ejemplo, una metáfora visual que aparece en algunas escenas relevantes, como el cadáver de un mafioso “crucificado” en una acera por una sombra en cruz de una señal de tráfico; o la identificación de un bolo a punto de caer al suelo con la muerte de uno de los rivales de Camonte. Como también, el “The

³⁹⁹ COMA, J. y LATORRE, J.M., *Luces y sombras del cine negro*. Fabregat, Barcelona, 1981, p.32.

Shame of the Nation” añade cierta ingenuidad y moralina superficial, si bien no resta sentido e intensidad al relato cinematográfico.

Por último, a la hora de analizar la estética general de *Scarface* se ha de tener en cuenta un aspecto primordial, antes esbozado, muy vinculado al sentido que transmite, que influiría decisivamente en multitud de realizaciones: su iconografía. Ya Rodenberg nos recuerda:

“El hecho de que estos primeros filmes fueran los más importantes, por la circunstancia de que su iconografía, copiada de la realidad, ha fijado los clichés principales del género hasta el presente. El jefe con su pandilla de gangsters vestidos con trajes a medida, la novia ornamentada con perlas, el matón que silba una cancioncilla, la ráfaga de ametralladora... son rasgos que pronto pertenecieron al inventario estándar ritualizado del género” ⁴⁰⁰.

Un buen número de escritores coinciden en defender dicha influencia, como resulta obvio por otro lado. La historia del cine nos ha enseñado que en efecto, aquellas realizaciones inmersas en un contexto de crisis socioeconómica y de valores estaban poniendo las bases formales y significativas de otras similares producidas en adelante. A lo que habría que añadir que, ese apego a las fórmulas también ha sido muy agradecido por una industria comandada por Hollywood, que bajo un aura de autenticidad y también de pura ficción, ha sabido explotar masiva y sabiamente para deleite de todo espectador.

⁴⁰⁰ RODENBERG, H.P., “El cine de gangsters y la Depresión: *Scarface*”, citado por FAULSTICH, W. y KORTE, H., *Cien años de cine*. Siglo XXI editores, Madrid, 1991, p. 195.

3.B.3. Caballero sin espada



Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)

Ficha técnico-artística:

Título original: Mr. Smith goes to Washington

Año: 1939

País: Estados Unidos

Director: Frank Capra

Guión: Sidney Buchman

Música: Dimitri Tiomkin

Fotografía: Joseph Walker

Intérpretes: James Stewart, Jean Arthur, Claude Rains, Edward Arnold, Guy Kibbee, Thomas Mitchell, Eugene Pallette, Beulah Bondi, H.B. Warner,

Productora: Columbia Pictures

Sinopsis:

Tras el fallecimiento de un veterano senador del Congreso de Estados Unidos, es elegido para sustituirle un joven entusiasta sin casi experiencia política. Convencido de ser un representante legitimado por sus electores, Jefferson Smith, el nuevo senador, acude al Capitolio con el fin de participar lealmente en la gestión pública del país. Pero pronto es puesto sobre aviso por su secretaria, Clarissa Saunders, quien le advierte que la realidad práctica que llevan a cabo los miembros del Congreso dista mucho de las nobles intenciones de aquél. En efecto, entre el idealismo de Smith y la política más interesada hay un abismo, y pronto se dará cuenta al valorar una injusta proposición de ley que favorece al *lobby* que le ha aupado al escaño, en contra de la pequeña comunidad que él representa. Es entonces cuando se rebela contra su propio padrino político, el senador Joe Paine, que legisla en connivencia con las actividades especulativas de un millonario muy influyente, Jim Taylor. Pero la vehemencia del altruista senador, que amenaza con hacer pública la operación, tropieza con el poder del magnate, que tiene bajo su mando a unos medios de comunicación que arruinarán

la carrera de Smith. Un grave conflicto institucional entre ambas disposiciones está servido: la honradez del joven senador frente a las maquinaciones del grupo político especulador. Finalmente, apoyado por su secretaria Clarissa, Smith realiza un encendido y dilatado discurso que hará flaquear a las fuerzas contrarias y logrará vencer al lobby inmoral, máxime cuando la confesión del que fuera su padrino, el senador Paine, reconociendo su culpabilidad, resulta trascendental.

Contexto socioeconómico

Al igual que ocurriera con *La locura del dólar*, el contexto social y económico de *Caballero sin espada* se sitúa en la Gran Depresión, sobre todo atendiendo al año de su realización, 1939, por lo que su naturaleza podría pertenecer a una consecuencia más de la crisis. Pero el objetivo de este trabajo ejemplarizando la película como causa inherente al crack, se debe a ciertos factores de calado que mejor la han expresado. Porque el fenómeno que plantea Capra en dicho filme acerca de los entresijos del poder político y del económico, no quita para entender que el origen de la corrupción entre las altas esferas venía de años atrás. Junto a la especulación financiera, dichas operaciones fraudulentas en el sector inmobiliario condicionaron sobremanera el estallido de octubre de 1929, con independencia de las también importantes repercusiones internacionales. Por tanto, *Mr. Smith goes to Washington* se puede considerar una película de primer orden para analizar las causas del crack.

A lo que habría que agregar que en la película apenas se hace mención al momento histórico que se está viviendo: no se concreta una fecha exacta en la que transcurren los hechos, sino más bien asistimos a unas vicisitudes de carácter atemporal, situadas en torno a un escenario de crisis que puede resultar equivalente tanto para una década como para otra. En ambas, la democracia norteamericana distaba mucho de conseguir un ideal político desde donde lanzar un programa regenerador en Estados Unidos. Y todo, a pesar de la nobleza de espíritu que inspiraban los fundadores de la patria. Si dejamos en segundo término la querencia

por un patriotismo leal en el filme (más adelante se analizará dicha cuestión), el sentido de la narración lo podemos encontrar en cualquier momento de la historia.

Por tanto, el argumento de *Caballero sin espada* ha de centrarse en relación a la deshonesta gestión de ciertos personajes con influencia pública, que junto a perversas iniciativas privadas, fueron los responsables de una debacle sin precedentes en Estados Unidos, donde el sistema capitalista se tambaleó gravemente. Porque desde muy temprano en aquella joven economía de mercado, los representantes políticos se habían puesto a las órdenes de los grandes grupos financieros y empresariales, de sus intereses no siempre decentes. Y aun sabido esto, resulta sorprendente que se recogiera en aquellos años momentos cinematográficos algunas de esas sombras que se cernían como partícipes del derrumbe socioeconómico, la consabida corrupción en el mismo tuétano institucional.

En la primera parte de esta tesis ya se han contemplado ciertos casos muy sonados de connivencia empresarial y política acaecidos en la década de los veinte. Eran casos relacionados con el origen de la crisis y sobre todo con sus resultados: desde el grupo de amigos implicados en operaciones ilegales en torno al presidente Harding, hasta los altos emolumentos del secretario de interior Albert Hall. Ciertos miembros de la administración republicana con enorme influencia obviaron las nefastas secuelas de esta mala praxis, que repercutiría en el contribuyente norteamericano.

Apropiación ilegal de terrenos, malversación de fondos, tráfico de influencias, dominio de la información....todo un conjunto de actividades ilícitas y antidemocráticas que junto a la deriva financiera dieron al traste con la economía. Por consiguiente, observamos cómo el contexto socioeconómico de *Caballero sin espada* se integra en esa oscura tesitura de especulación y escándalos entre la clase política. Con todo, la ciudadanía a menudo pasaba por alto tales abusos, ya que de sobra era asumido que la prosperidad de Estados Unidos se había forjado entre negocios dudosos a gran escala, además de su propio impulso como el país de las oportunidades. El imaginario colectivo era consciente de aquel poder económico en la sombra, si bien, nunca se

denunciaba abiertamente dados los beneficios que repercutían de manera secundaria en forma de empleo y consumo.

Recordemos el ambiente social de los años veinte (aunque el filme fuese posterior), donde se asistía a cierta relajación moral en los asuntos públicos, y por tanto políticos. No había duda de que el sustrato del progreso norteamericano tenía unas bases no del todo legalistas. Y ello, formando parte de las causas intrínsecas antes y después de la crisis.

Contexto cinematográfico

Para analizar la coyuntura en la que se inserta la película de Capra, en su relación con la Columbia, podemos retomar lo considerado acerca de *La locura del dólar*. Sólo habría que añadir que a la altura de 1939, año de producción de *Caballero sin espada*, la Columbia Pictures dejaba la segunda línea para formar parte de pleno derecho del elenco principal de las *majors*. Y aunque las producciones de la Columbia Pictures en los años treinta obedecían a un buen número de tipologías y éxitos comerciales, conviene recordar lo expuesto por Sholomo Sand⁴⁰¹ acerca del cierto cariz populista que también promovían.

De alguna forma, dichas películas, con Capra como principal valedor, constituían un “autorreconocimiento” del norteamericano medio. Porque perseguían el doble objetivo del espectáculo evasivo junto a la identificación realista a través de pequeñas y sencillas historias. Es más, el protagonismo de la ciudadanía no sólo se veía reflejado, sino que se extrapolaba el ambiente sociopolítico que rodeaba la vida estadounidense. Y entre sus premisas, en la pantalla se recogían aspectos cotidianos como también problemas de mayor envergadura relacionados con la dirección del país.

La sensibilización artística que ciertos cineastas mostraron hacia ciertas cuestiones en ambas décadas resultó de lo más coherente y eficaz. Sabemos que tanto

⁴⁰¹Véase SAND, S., *El siglo XX en la pantalla*, Crítica, Barcelona, 2004, pp.40-41.

Wellman, como Ford, Capra o Sturges, se preocuparon de plasmar antes y después de 1929 algunos temas espinosos que se aireaban en los medios de manera muy limitada. Pues bien, su sinceridad les llevó a dejar claro que debían plantearse sin tapujos tales infamias, tanto los que afectaban a la ciudadanía como a la gestión controvertida de ciertas élites. Ante todo, buscaban en sus películas la necesidad de reflexión, despertar conciencias en definitiva, más allá del carácter lúdico de la representación cinematográfica.

Por tanto, un nuevo panorama muy contrario al de la década anterior se dibujaba en el contexto cinematográfico, si bien muy ligado al ambiente sociopolítico.

La ansiada regeneración moral de Estados Unidos con el cine como uno de sus principales aliados fue patente. En la historia del séptimo arte se ha corroborado en multitud de ocasiones que en el gobierno Roosevelt el cine suponía una herramienta didáctica importantísima para forjar un ideario ético. Somos conocedores del indudable apoyo estatal a toda realización cinematográfica (incluidos los cada vez más numerosos documentales) que ayudase a levantar el ánimo de una sociedad traumatizada por la crisis. Y aunque la mayoría de los filmes respondían a esquemas simplistas entre el bien y el mal, con los consabidos y optimistas finales felices, tenían el beneplácito gubernamental y la aceptación masiva del público.

Jordi Torras resumía así el sentido de esta cooperación en la obra del director italoamericano:

“Frank Capra fue un cineasta vinculado al New Deal. Quiso con su cine, con sus “cuentecitos del hogar”, ayudar a despertar en su nación un clima de convivencia y de respeto, de rechazo al dinero y de desprecio al poder de la moneda y de las finanzas. Dentro de su época y de su circunstancia fue un protestatario.... El New Deal rooseveltiano fue algo más que un programa político. Se trataba de recoger una nueva moral en unas gentes cegadas por el dólar y enfermas de egoísmo. Por ello, en todas las obras de Capra hay raudales de generosidad, de amor, de comprensión. Constituían un

espectáculo lleno de humanidad que colaboraba a despertar un espíritu para una sociedad mejor”⁴⁰².

Las nociones de progreso, justicia, solidaridad, etc. se constituían en principios de referencia que las películas de esta tipología cultivaban con profusión en los años treinta, con un evidente trasfondo político. Y en esa tesitura cinematográfica se incluye la labor de Frank Capra y *Mr. Smith goes to Washington* junto a otros filmes similares de gran relevancia. De nuevo Sand nos ilustra al respecto:

“Dos películas de Frank Capra, *Caballero sin espada* y *Juan Nadie*, una de Orson Welles, *Ciudadano Kane* y *El político* de Robert Rossen, conforman indudablemente el punto álgido del cine político de la primera mitad del siglo XX. Dejando de lado las cualidades estéticas y dramáticas que las convierten en obras originales e impresionantes, cada uno de estos filmes analiza con gran detenimiento el equilibrio de fuerzas en el Estado moderno, algo insólito en el cine hasta la fecha”⁴⁰³.

Por lo que respecta a la especificidad de Capra, más allá de su prolífica obra y de su impronta autoral, sus películas suponen, como nos recordaba Sorlin en la segunda parte de esta tesis (*El cine como fuente ideológica y política de la historia*), “una de las expresiones ideológicas del momento... las películas nos hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado, que del hecho histórico que intentan evocar”⁴⁰⁴. O como venía a decir Camarero en el mismo subapartado, “La ideología sería más bien un inconsciente vital que se segrega desde unas relaciones sociales y que sirve para legitimarlas, convertirlas en lo *natural*”⁴⁰⁵.

⁴⁰² TORRAS, J., “Capra, 30 años después”, en *Tiempo de Mirar*. Colecció Cinematogràfica Catalana. Barcelona, mayo, 1971.

⁴⁰³ IBÍDEM, p.42.

⁴⁰⁴ SORLIN, P.: *The film in History. Restaging the past* Blackwell. Oxford, 1980, p.7.

⁴⁰⁵ CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, p. 6.

Por ello, Capra no hace otra cosa que impartir unos cánones de comportamiento asentados en el regeneracionismo que el “Nuevo Trato” quería impartir en la ciudadanía; unos parámetros a normalizar en el cine. “En sus discursos Franklin D. Roosevelt apelaba frecuentemente al ciudadano común (*average citizen*) y a la vuelta a los valores tradicionales (*old moral values*) como forma de solventar la pavorosa crisis que sacudía América”⁴⁰⁶. No obstante, lo importante a destacar es la utilización del cine (antes incluso que un noble discurso) para influir en la sociedad, es decir, que la potencia de un medio tan popular fue capaz de superar un programa político. O también, que la gente estaba mucho más dispuesta a dejarse seducir por ficciones limitadas que por realidades duraderas.

En síntesis, sería en esa coyuntura del séptimo arte donde Frank Capra habría de moverse. Si en sus primeras películas la Depresión aparece explícita como en *La locura del dólar* (*American Madness*, 1932), o como trasfondo en *Dama por un día* (*Lady for a day*, 1933) o en *Sucedió una noche* (*It happened on night*, 1934), comedias más o menos amables que ya representaban el contraste entre ricos y pobres, con un posicionamiento larvado a favor de éstos, el compromiso cinematográfico hacia la injusticia y a favor de una moral más voluntariosa se hace más contundente en *Caballero sin espada*.

Sin embargo, también hay que recordar que en el contexto cinematográfico de los años treinta, no fueron perfectas ni idóneas las relaciones entre la administración rooseveltiana con la patronal de los estudios de Hollywood. El mismo Harry Cohn, máximo dirigente de la Columbia, fue un detractor vehemente del gobierno, o bien, los grandes ejecutivos no pasaban de la fría aceptación, pues sabían que sus actividades comerciales se situaban al margen del control legislativo, como detalla extensamente Torreiro. Así, en el horizonte de las relaciones Estado-industria sobrevolaba la práctica del *block booking* o contratación por bloques de años atrás con el consiguiente

⁴⁰⁶ PELAZ, J.V., “La crisis de la democracia en América. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)”, en RUBIO, C. (ed.), *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, p.104.

monopolio empresarial, y en general, “la pugna entre Hollywood y el Estado fue larga y puntillosa”⁴⁰⁷.

Lo anterior vendría a corroborar que en la década de la Gran Depresión, la rica obra capriana vendría a confirmar una excepcionalidad cinematográfica en los parámetros de producción del cine estadounidense. No sólo por la contribución ideológica ya comentada, sino también por consolidar y ampliar las iniciativas de una industria que paradójicamente resistió las embestidas de la crisis. Porque su particular e imparable desarrollo obedeció en buena medida a un sistema político que paralelamente iba a resucitar, resultando ambos, cine y capitalismo, dos poderes de una influencia descomunal en el resto del mundo, de sobra aprehendido.

El sentido de Mr. Smith goes to Washington.

Atendiendo al testimonio del mismo Frank Capra recogido por Jose-Vidal Pelaz⁴⁰⁸, atisbamos uno de los fundamentos primordiales por el que el director se atrevió con *Caballero sin espada*. Ya hemos descubierto el interés eminentemente civil, y por tanto político, que rodea todo el trabajo del director con independencia de los

⁴⁰⁷ Véase TORREIRO, C., “Hollywood y la Casa Blanca: la lucha antimonopolista”, en VV.AA., Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955). Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.47.

⁴⁰⁸ PELAZ, J. V., “La crisis de la democracia en América. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939), en Rubio, C. (ed.), *La historia a través del cine: Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010. Este conjunto de artículos constituye una inestimable síntesis de la Historia Contemporánea de Estados Unidos reflejada en el cine. Se trata de uno de los trabajos más valiosos de los últimos años, llevado a cabo por varios especialistas universitarios y coordinados por Coro Rubio Pobes, donde se repasan aspectos primordiales en el acontecer cultural, social, institucional... desde finales del siglo XIX hasta la actualidad más reciente en el país norteamericano. Mediante la exhaustividad en la investigación de determinadas películas que ilustran convenientemente algunos hitos cruciales, podemos asistir a comprender la importancia en la evolución política y socioeconómica de los EE.UU. El avance hacia el Oeste, las migraciones a la tierra de las oportunidades, los años del crimen, crisis y Depresión, la Segunda Guerra Mundial... son momentos de primer orden donde el cine ha tenido mucho que decir y donde se aprecian notablemente los estudios de los especialistas que han contribuido a ello. Para el caso que nos ocupa, los filmes de Frank Capra relacionados con la crisis de 1929, han sido investigados por el profesor José-Vidal Pelaz, de la Universidad de Valladolid, incluso algunos de los testimonios más interesantes que el mismo director italoamericano concretara en su propia autobiografía.

matices insalvables en cada filme. La escritora recoge la justificación que Capra dio en su autobiografía para el objetivo de hacer una película sobre la situación del país, una vez había visitado el Lincoln Memorial:

“Abandoné el Lincoln Memorial con esta creciente convicción acerca de nuestro filme: cuanto más insegura está la gente en el mundo, cuanto más dispersas y perdidas se hallan sus duramente ganadas libertades en los vientos del azar, más necesitan una resonante afirmación de los ideales democráticos de Norteamérica. El alma de nuestro filme estaría anclada en Lincoln. Nuestro Jefferson Smith sería un joven Ab Lincoln, hecho a la medida de su simplicidad, compasión, ideales, humor e inmovible valor moral bajo presión”⁴⁰⁹.

Por tanto, el sentido de *Mr. Smith goes to Washington* descansaría en algunas cuestiones inaplazables, ya esbozadas más arriba, que se han de analizar con mayor profundidad y cautela. Y es que, a lo largo de la historia del cine se ha escrito sobremanera sobre la labor de Frank Capra, con brillantes o superficiales conclusiones, pero la intención de este apartado de tesis será intentar alumbrar el sentido de *Caballero sin espada* aun estando muy relacionado con la esencia de su trayectoria.

En general se puede decir sin mayores elucubraciones que en Capra existía una preocupación latente por los derroteros políticos de su país de acogida en plena Depresión, y lejos de valorar su adscripción ideológica, catalogada por muchos desde un gran número de perspectivas, parece claro que “...como tantos inmigrantes, se había criado en la creencia entusiasta en la superioridad de la democracia norteamericana. Los años de la Depresión ayudarían a darle una visión más matizada, pero no alterarían su creencia en un cine inundado por la autocomplacencia respecto

⁴⁰⁹ PELAZ, J.V., “La crisis de la democracia en América. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)”, en RUBIO, C. (ed.): *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, p.92.

de los propios valores⁴¹⁰

Y desde una faceta sociológica contemporánea la evidencia anterior podría resultar abrumadora, realmente *Caballero sin espada* y otros filmes podrían destilar cierto ensimismamiento simplificador, ahora bien, inevitablemente surgen varias dudas un tanto controvertidas que contradicen lo anterior: ¿hace setenta y cinco años la opinión pública o la crítica más especializada era consciente de dicha autocomplacencia? O bien, la sintonía del cine de Capra (donde se fomentaban dichos valores) con el nuevo programa demócrata rooseveltiano ¿no implicaba una “labor social” de enorme importancia para intentar levantar anímicamente el país de aquella etapa? En este sentido, hemos de tener siempre presente esas nociones temporales a las que alude José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà⁴¹¹, que condicionan toda realización cinematográfica, para evaluarla en su justa medida. Así, toda película está sometida a diversos momentos históricos: el tiempo en que se filma, el tiempo que plasma y el tiempo de su visionado por el espectador.

Por consiguiente, la referencia a esos valores que Capra perseguía y que muchos críticos han trivializado constituía, observándolo con todas las reservas que merece hoy en día, un *modus vivendi* ilusionante y hasta deseable en un Estados Unidos desahuciado económica y moralmente. Porque, la ciudadanía anhelaba algo a lo que agarrarse para salir adelante, tal era su penosa situación, para salir de un agujero infernal que los ficticios años veinte habían traído. Además de defender estas nociones, el director estaba ayudando a los sufridos espectadores a evadirse y a olvidar durante un rato la dureza de sus problemas cotidianos.

Más ajustados son los comentarios de Shlomo Sand:

“El extraordinario entusiasmo del público con las películas de Capra se debe al acierto a la hora de plasmar un ideal de comunidad humana y cálida. Esta misma nostalgia subyace en

⁴¹⁰ LACOLLA, E., *El cine en su época: una historia política del filme*. Comunicarte, Córdoba (Argentina) 2008, p.171.

⁴¹¹ Véase MONTERDE, J. E., SELVA, M. y SOLÀ, A., *La representación cinematográfica de la historia*. Akal, Madrid, 2001, pp.34-37.

el género del western y explica su éxito: la fidelidad, la buena vecindad, la cooperación, una vida sencilla y modesta y la ausencia de corrupción; valores y prácticas que habían entrado en crisis con la modernización económica y política”⁴¹².

O cuando expone que:

“Caballero sin espada pretende ilustrar y poner en un primer plano de la vida norteamericana el espíritu democrático que Alexis de Tocqueville había defendido tan acertadamente cien años atrás: una democracia descentralizada, donde la distancia entre electores y elegidos es mínima; una sociedad civil igualitaria, cuyas instituciones gozan de una gran libertad frente al poder del Estado; un individualismo autónomo y ajeno a los dictados de una administración determinada”⁴¹³.

Por otro lado, sin perder la referencia del año 1939 en que se realizó la película, intuimos que la pérdida de los valores democráticos, sustanciados aquí en la corrupción y en las trabas institucionales, ya existía en la década anterior. Como hemos comprobado, esta causa tuvo mucho que ver con la crisis, paralelamente a la prosperidad de la década de los veinte.

Capra estaba reflejando un problema enquistado durante años en un país reinventándose constantemente. Pero al mismo tiempo proponía una solución basada en la recuperación de una ética urgente, pero sobre todo del “sueño americano”: “Capra cree firmemente en el *American Dream*, porque su propia historia (un emigrante siciliano que triunfa en la Meca del Cine) era la confirmación viva de que tal milagro existía... Jefferson Smith es la perfecta encarnación de ese espíritu”⁴¹⁴.

⁴¹² SAND, S., *El siglo XX en la pantalla*. Crítica, Barcelona, 2004, p.45

⁴¹³ IBÍDEM, p.42.

⁴¹⁴ PELAZ, J.V., “La crisis de la democracia en América. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)”, en RUBIO, C. (ed.), *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, p.95.

Libertad e individualismo, como pilares de la nación americana y de la conquista de dicho sueño; el mismo Capra dice en su autobiografía: “Cuando veo una multitud veo a un conjunto de individuos libres; cada uno de ellos una persona única, cada uno un rey o una reina, cada uno una historia que podía llenar un libro, cada uno una isla de dignidad humana”⁴¹⁵. Al respecto, hay que decir que Capra, a pesar de sus orígenes italianos, había visitado profusamente numerosas regiones del profundo Estados Unidos desde su juventud, impregnándose del sentir y de los sufrimientos de un pueblo en constante redefinición.

Lluís Bonet⁴¹⁶ aludía en 1977 al espíritu del americano medio que intentaba reivindicar el cineasta. Prescindiendo de la filosofía bienintencionada de sus películas, pocos supieron retratar los ideales domésticos de la sociedad en su conjunto. Y también Miguel Ángel Bastenier en 1991 comentaba que “Capra se distinguió por la dimensión de su fe en la humanidad... pues creía en la bondad natural e inevitable del ser humano, en que la virtud y las buenas obras son mucho más que un valor en el banco, es decir, en América”⁴¹⁷, por otro lado cuestiones que ya se han visto en *La locura del dólar*.

Hay que insistir en esa idea de mitificación de los fundadores de la patria, pues sólo con ella se llega a una noción decisiva que recorre buena parte de la obra de Capra. De sobra conocido es que al rendir homenaje a Lincoln en algunas escenas emblemáticas, pero también a Jefferson con ese guiño de aplicar el mismo nombre al protagonista (con el cercano apellido “Smith”), lo que intenta el cineasta es promulgar el legado histórico y la conservación de unos preceptos inamovibles que aquellos otorgaron al pueblo norteamericano, ¿y qué mejor herramienta que una película que plantea el bien contra un mal reconocible por todos, donde el público de aquella época rápida y sencillamente identifique la senda a seguir y los peligros que acechan?

⁴¹⁵ CAPRA, F., *El nombre delante del título*. T & B Editores. Madrid, 1999, p.287.

⁴¹⁶ Véase BONET, LL., “Los ochenta años de Frank Capra”, *La Vanguardia*, Barcelona, 1 de junio de 1977, p.32.

⁴¹⁷ BASTENIER, M.A., “Ya no son como antes”, *El País*, Madrid, 4 de septiembre de 1991, p.23.

Porque sólo a través de una suerte de fábula educativa se puede orientar a una sociedad gregaria y con escasa cultura (recordemos de nuevo esa intención didáctica que proponía el regeneracionismo político aliado con un cine de preocupación social). “Probablemente la insistencia de Capra en esa idea, arrancaría de la reflexiva consideración de que la democracia debería rearmarse moralmente ante el poderoso enemigo que acechaba para explotar las debilidades del sistema”⁴¹⁸.

Se trataba de desenmascarar y exponer ante la opinión pública a dicho enemigo, como factor desestabilizador que llevó al país a la ruina socioeconómica y moral. Somos conscientes de que el hecho de que un senador vote una serie de leyes que enriquezca a las clases más poderosas de la sociedad, no al interés general, ha constituido una práctica política arraigada en multitud de países y regiones, además de que dichos favores siempre se han llevado desde el oscurantismo y la ilegalidad de los métodos.

Pues bien, Frank Capra no sólo quiso denunciar a las claras a través de la pantalla ese uso antidemocrático del poder, una cuestión apenas tratada por el cine de entonces pero presente en Estados Unidos desde finales de los veinte: aunque la corrupción política no era un tema nuevo en Hollywood, casi nunca un director se había atrevido a hurgar tanto en la herida, mostrando con detalle hasta qué punto la intocable democracia norteamericana estaba podrida por dentro. Al igual que en *American Madness*, donde la crítica se dirigía abiertamente a una hostilidad hacia aquel consejo reducido de banqueros, que trascendía al sector bancario más poderoso, ahora se trataba de exponer el soterrado mundo de los negocios entre máximos dirigentes del país.

Por tanto se puede afirmar que, el director italoamericano se ha erigido en pionero indiscutible de la tipología de películas que han acosado la injusticia política y la arbitrariedad de la Administración, y todo a pesar de la búsqueda de honradez, quizá algo ingenua, de ese bienintencionado discurso patriótico.

⁴¹⁸ PELAZ, J. V., “La crisis de la democracia en América. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)”, en RUBIO, C. (ed.), *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, p. 97.

Habría que esperar a 1940 para que Preston Sturges realizara *El gran McGinty* (*The great MacGinty*), donde un vagabundo es reclutado por un partido político para formar parte de un fraude electoral; a 1941 para que Orson Welles filmara *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*), la historia de un magnate de la prensa que corroe las entrañas del poder político; o años más tarde a Robert Rossen con *El político* (*All the King's men*, 1949), donde un hombre honrado al convertirse en gobernador se adueña de los medios de comunicación, hace y deshace a su antojo desde el viciado mundo de la política.

Con todo, recordemos que sería *La locura del dólar* en 1932 la que iniciase dicho sentido de denuncia hacia una institución poderosa, en este caso financiera, de ahí que se haya de recordar constantemente la osadía cierta en aquellos tiempos. Por ende, podemos llegar a pensar que examinándolas con cierta objetividad, las películas del cineasta son mucho más críticas de lo que aparentan, pues de manera pedagógica enseña al espectador de la crisis las artes del corrupto y las desigualdades entre ricos y pobres en el sistema capitalista. Incluso se ha llegado a tachar la postura de Frank Capra como cercana a la izquierda ideológica, debido a estas premisas⁴¹⁹, ya que se habría decantado por un cine populista con un guionista simpatizante del partido comunista, Sidney Buchman, que la Columbia tenía en su nómina.

Abstracción hecha del esperanzador final feliz, del alivio que suscita en el público, o del pacto tácito con los productores para que el filme llegase a un puerto adecuado, no se puede olvidar que decenas de críticos de todos los tiempos han tachado de juegos de fantasía las tramas de Capra, de apostar por cierta candidez idealista en sus planteamientos. Resulta evidente que a lo largo de *Caballero sin espada* se asiste a momentos de una idealización quizá algo tosca o llana. Por ejemplo, Donald C. Willis alude a que,

“Quizás los finales felices y las afirmaciones simplistas de *El secreto de vivir*, *Juan Nadie*, *Dama por un día* o *Caballero sin espada* revelan un misterioso poder de la bondad, desconectado del arte. Pero cualquiera que sea la influencia

⁴¹⁹ Véase SAND, S., *El siglo XX en la pantalla*. Crítica, Barcelona, 2004, pp.43-44.

positiva y benéfica que puedan provocar en la audiencia, dramáticamente son deficientes. Pueden ser conflictivas, pero el fallo está en sus finales demasiado felices”⁴²⁰.

Pero el mismo Willis reconoce que “el mayor acierto de Capra estriba en vivificar los conceptos tradicionales de hermandad, de la individualidad, del carácter sagrado de la vida, inquiriendo de paso por qué son tan poco apreciados en la comprensión completa del sentido de la existencia”⁴²¹. Por tanto, no se debería banalizar el sentido de su cine, ni tomar a la ligera sus intenciones.

Igualmente, Augusto M. Torres⁴²² comenta las atractivas fábulas morales de Capra apoyadas en un excesivo maniqueísmo, que en el caso de *Mr. Smith goes to Washington* permite al norteamericano medio enfrentarse en soledad a la voracidad de una élite todopoderosa, gracias a su propia obstinación. No obstante, Torres explica también que estos cuentos no tendrían interés y resultarían aburridos si no fuese por el buen hacer del cineasta, que logra imprimir una enorme vitalidad y consigue que el espectador se identifique con los problemas del héroe. Así, uno de los factores de mayor relieve es su concepción de comedia popular, que gracias al dominio técnico de Capra se convierte en un vehículo para polemizar sobre un tema realmente serio.

Sin entrar en detalles de juicio sobre ese sentido moral y más allá de cualquier connotación simplista, lo importante es el planteamiento básico sobre la necesidad de luchar por un Bien ejemplar contra la perversidad del Mal. De manera muy definida dos mundos antagónicos se presentan en la película: frente a las buenas intenciones del joven y bisoño joven, el péfido mundo político-empresarial con sus intereses espurios, de especulación y codicia; frente a la inocencia de un Smith defensor de la

⁴²⁰ WILLIS, D., *Frank Capra*. Ediciones JC. Madrid, 1974, p.12.

⁴²¹ IBÍDEM, p.12

⁴²² TORRES, A., citado por CAPARRÓS, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], p.282.

América originaria y pura, la malevolencia de los habitantes de un mundo artificioso. Como dice Caparrós: “Smith es el héroe quijotesco que se enfrenta al poder de las finanzas y de la política, además de representar a la *mayoría silenciosa* de los Estados Unidos⁴²³”.

Y sobre todo, algo que planea durante todo el filme: la valentía de un hombre humilde que evoca desde sus raíces rurales el *agrarismo jeffersoniano*,⁴²⁴ que proponía basar la riqueza de América en pequeñas explotaciones agrícolas (máxime en unos años en los que el campo norteamericano se había visto azotado por la crisis y los daños climatológicos); en definitiva, un senador defensor de la naturaleza, de la vida al aire libre para las actividades de los *boy scouts*, “evidente metáfora del futuro de Norteamérica... donde se conserva el tesoro de la ingenuidad, la bondad y los verdaderos valores americanos”⁴²⁵, frente a los proyectos de una presa y de futuros proyectos urbanísticos con el beneplácito de su mismo grupo político, capitaneado por Payne, amigo de la familia del joven senador para mayor ironía.

Queda claro por tanto, que en esa suerte de duelo de David contra Goliath que ya se vio en *American Madness*, en ese remedo de don Quijote sin espada contra los molinos de la corrupción, la integridad es un valor que no puede ser sobornado por la ambición.

¿Y qué mejor forma de explicarlo que recurriendo al retrato de un héroe asemejado al ciudadano norteamericano? ¿Hubiese obtenido el mismo efecto si hubiese recurrido a una historia melodramática, por ejemplo? ¿No cobra un impacto considerable esa lección altruista, aun con todos los convencionalismos que existen, a impartir entre sus semejantes? Consideremos estas frases sintéticas sobre el sentido del personaje Smith y del conjunto de la obra de Capra, aportadas por Daniel De Belie.

⁴²³ CAPARRÓS, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], .p. 285.

⁴²⁴ Véase PELAZ, J.V., “La crisis de la democracia en América. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)”, en RUBIO, C. (ed.), *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, p. 93.

⁴²⁵ IBÍDEM, p. 94.

“Son idéalisme ingénu et porteur d’espoirs de justice et de confraternité humaine peut faire sourire, en ces temps de cynisme, mais ce serait oublier que les comédies de Frank Capra, comme celles de Lubitch, s’inscrivent dans un contexte social précis, celui de l’Amérique des années 30, secouée par la dépression économique et minée par un capitalisme sauvage, terrain fertile à la solidarité et aux actes d’héroïsme social”⁴²⁶.

“Su idealismo ingenuo y portador de esperanzas de justicia y confraternidad humana puede hacernos reír, en estos tiempos de cinismo, pero sería olvidar que las comedias de Frank Capra, como las de Lubitsch, se inscriben en un contexto social preciso, el contexto de la América de los años 30, sacudida por la depresión económica y minada por un capitalismo salvaje, terreno fértil a la solidaridad y los actos heroicos”.

Como también se ha de tener presente que en el sentido de querer extraer una enseñanza ética por medio de *Smith*, también hay que situar el papel controvertido de *Payne*, el viejo senador. Porque será a través de su arrepentimiento final al confesar su culpabilidad (incluso intentará suicidarse), cuando se produce una especie de catarsis, no sólo en el desarrollo de los personajes y la película, sino también en la evolución anímica del público. Ésta respira con alivio sólo al final del metraje, el sentido de justicia ha triunfado por fin.

Y será mediante esa redención del cínico senador donde quede simbolizada la salvación del sistema democrático. Por tanto, la habilidad cinematográfica de Capra, que riza el rizo hasta la extenuación, suponía que el bien, aunque tarde, siempre triunfaría, que había que mantener siempre la esperanza, máxime para aquella ciudadanía de los años treinta, (independientemente del cierto simplismo significativo que evoca *Caballero*....) En suma, que siempre había una segunda oportunidad a pesar de que un factor causante de la crisis como la corrupción hubiese golpeado el desarrollo armónico de Norteamérica.

⁴²⁶ DE BELIE, D., “Hommage Frank Capra. Le rêveur éveillé”. *Le Monde*, Paris, 4 de noviembre de 1991, p.28.

Otro aspecto de enorme calado que circunda el sentido de *Mr. Smith goes to Washington* es el de los medios de comunicación. Se trataba de un elemento decisivo en la vida de los Estados Unidos de aquellas décadas, que también aparecería en *Juan Nadie*. Hoy en día sabemos de la influencia que pueden llegar a tener determinadas noticias, así como el modo de enfocarlas.

Pues bien, la impronta de Capra pudiera parecer excesiva en su tratamiento de la prensa, pero en cierta forma ya está presentando la ignominia de algunas de las cuestiones que coartan la libertad de expresión: la ocultación (ningún medio publica los sucesos de Smith en el Senado), el colapso informativo (los secuaces de Taylor bloquean las publicaciones de los niños defensores de Smith) o la tergiversación (se manipulan los verdaderos hechos para denigrar al joven senador). De ahí que en la película dicho fenómeno aparece de forma paralela, pero clarividente, como otro de los elementos nocivos que condicionaron la crisis.

Por consiguiente, nos encontramos otro sentido de denuncia sobre la corrupción informativa, en manos de unos pocos empresarios. Capra de nuevo sería uno de los primeros que expusiera tal lacra para advertir de que otro poder fáctico podría arruinar al pueblo norteamericano, hundir las nobles intenciones de todo ciudadano. Conocedor de los entresijos institucionales y empresariales, el cineasta pronto vislumbraría que los periódicos, al estar dominados por las élites políticas y económicas, se estaban plegando a la conveniencia de sus propios intereses.

“El mito de una prensa libre y autónoma, preocupada por exponer la verdad contra viento y marea, es objeto de una desmitificación en toda regla desde el principio de la película. Las redacciones son aparatos burocráticos que difunden las informaciones elaboradas por quienes los controlan. Los periodistas, cínicos y desengañados en su mayoría, conocen perfectamente los engranajes del poder y se adaptan a ellos a las mil maravillas”⁴²⁷.

⁴²⁷ SAND, S., *El siglo XX en la pantalla*, Crítica, Barcelona, 2004, p.45.

En este sentido, valga la representación del escéptico periodista que protagoniza Thomas Mitchell. Su papel cómico y su afición al alcohol no le impiden criticar subrepticamente al mundo de la comunicación, que en numerosas ocasiones miraba para otro lado ante los desmanes de los poderosos.

De nuevo, pues, el afán pedagógico del cineasta. Con esta película quiere abrirle los ojos al ciudadano medio, pues no todo lo que aparece en los medios es cierto, además de que no todo se cuenta. Y si consideramos que el público de los años veinte y treinta era mayoritariamente iletrado, con grandes bolsas de inmigrantes de segunda generación todavía por adaptar, nos podemos hacer una idea de lo que suponían los rumores infundados o la comprensión de una delicada noticia.

Por último hay que recordar la polémica considerable que suscitó *Caballero sin espada*, puesto que tocaba seriamente al mundo político, empresarial, judicial e incluso mediático de aquella época. Fue rechazada por algunos miembros del Congreso y por jueces del Tribunal Supremo, a pesar de que el guión se cuidó mucho de no adscribir a demócratas o a republicanos los personajes principales, ni citar nombres concretos.

De entre los diversos aspectos significativos que se pueden entresacar del trabajo global de Frank Capra, y en especial de *Mr. Smith goes to Washington*, sirvan estos párrafos que aluden a la misma enseñanza de la historia en las aulas estadounidenses a través de aquel cine.

“Within a few years, the place of Hollywood films in high schools appears to have changed, although once again, precise information on curricula can be hard to come by. Capra’s films from the end of the decade and the beginning of the text –*Mr. Smith goes to Washington* (1939) and *Meet John Doe* (1941)– certainly seemed to have special appeal for students. As an indication of a possible transition in schools, however, this appeal apparently derived only in part from film appreciation units, while also coming equally from lessons learned in class in civics and history that had nothing to do with film. This may have had something to do with the subject matter of Capra’s movies from the period just after *It happened*

one night and before the entrance United States in War World II. Most of them –including *Mr. Deeds goes to town* (1936) and *You can't take it with you* (1938), as well as *Mr. Smith and John Doe* can easily be interpreted as extended lessons in the promises and problems of American style democracy and capitalism. Indeed, perhaps because the civics lessons elements of these films were so overdetermined, a broad national audience made up of all age group viewed these films as both entertaining and educational. High schools may have been teaching fewer class units in film appreciation, but now Capra's films seemed perfectly suited to the educational needs of a national audience of children, adolescents and adults".⁴²⁸

En tan solo unos pocos, el papel de las películas de Hollywood en los institutos parece haber cambiado, aunque una vez más, la información precisa de los trabajos puede ser difícil de encontrar. Las películas de Capra desde finales de la década y al principio del texto- *Caballero sin espada* (1939) y *Juan Nadie* (1941)-parecen ciertamente poseer cierta atracción para los estudiantes. Como una indicación de una posible transición en los institutos, sin embargo, esta atracción aparentemente se derivaba sólo en parte de las unidades sobre películas reconocidas, mientras también vienen igualmente de lecciones aprendidas en clase de educación cívica y en historia que no tenían nada que ver con la película. Esto debe haber tenido algo que ver con el motivo de estudio de las películas de Capra desde el periodo justo después de Sucedió una noche y antes de la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. La mayoría de ellas, incluyendo *Caballero sin espada* and..., también como *Mr. Smith y John Doe* pueden fácilmente ser interpretadas como lecciones ampliadas de las promesas y problemas del sistema capitalista y democrático de América. De hecho, quizá como los rasgos de las lecciones de educación cívica de estas películas estaban tan sobreentendidas, un amplio público nacional compuesto de todos los grupos de edades apreció estas películas tan divertidas como educativas.

⁴²⁸ SMOODIN, E., "The moral part of the story was great: Frank Capra and film education in the 30s". *The velvet light trap*. University of Texas Press, nº42 (1998), Austin, p. 34.

Los institutos deben haber estado enseñando muy pocas lecciones en valoración de películas, pero ahora los filmes de Capra parecen perfectamente apropiados a las necesidades educativas de un público nacional de niños, adolescentes y adultos.

Aspectos formales

Una vez analizado el significado de *Mr. Smith goes to Washington* y su relación con los efectos que derivaron en la crisis de 1929, y que permanecían años después, resulta imprescindible comentar otros aspectos muy conectados con el sentido de la película. Porque gracias al dominio cinematográfico de un director como Frank Capra se llegó a forjar una obra que no pasó desapercibida, no en vano obtuvo once nominaciones a los Oscar, por su apego a la actualidad del Estados Unidos de los años veinte y treinta, como también por el empleo genial de sus recursos formales. Recordemos que se trataba de afrontar la gravedad de ciertos temas candentes, tratados desde la impronta tanto dramática como cómica de un cineasta sobresaliente.

Porque lo primero que hay que subrayar es que tanto la narración, como el montaje o la fotografía funcionan con la precisión de un reloj. A lo que habría que sumar la coordinación fabulosa entre la actuación de los personajes, los movimientos de cámara, perspectivas, ambientación, iluminación, música, etc. para lograr una armonía formal de gran calidad para acompañar a lo que se está contando, de tal manera que la seducción estética y la reflexión que se provoca en el espectador está servida.

Si un recurso cinematográfico destaca sobre los demás en la película, a medio camino entre el qué y el cómo contar la historia, es el guión, que sí lograría el Oscar al mejor de todos cuantos se presentaron. Junto a la concepción de los planos, su duración y encuadres, cada escena parece estar calculada al milímetro para mostrar todo lo que se supone que tiene que mostrar. Además, un buen número de factores que circundan la corrupción institucional están presentes: el recurso del “hombre de

paja”, un Smith cualquiera que no cause problemas y siga las directrices de la élite, las negociaciones abyectas entre ciertos congresistas, en especial Payne, y el empresario Taylor, incluso la utilización de unos medios de comunicación sumisos.

La solidez de la trama avanza sin prisa, se trata de una historia que adquiere gran intensidad según se desenvuelve y explota al final. Si en principio todo nos recuerda al estilo desenfadado de Capra, de tono ligero y hasta divertido, más adelante todo va enturbiándose inexorablemente hasta la parte final. Las diversas tomas de postura de los personajes principales, los elementos secundarios que conforman tanto el pueblo de Smith como su paisanaje real, así como el resto de senadores y periodistas... todo un conjunto de recursos cruciales que aportan interés de manera creciente. Pero lo más importante es que ese conjunto equilibradamente concebido logra emocionar sin remedio al espectador, que se hace cómplice de las vicisitudes de la decencia de Smith, con independencia de que se asista a una pura ficción.

Será esa extensa parte final, donde se decide el futuro tanto de la resolución senatorial como del propio Smith, la más relevante en *Mr. Smith goes to Washington*. Y es que Capra consiguió crear uno de los mayores climaxes finales que se hubieran visto en Hollywood, llevando la lucha desigual de Smith contra el sistema hasta el máximo extremo. En la secuencia definitiva en la que nuestro protagonista toma la palabra, durante más de veinte horas, se condensa el sentido de la historia mediante un discurso que llama a la dignidad y a la justicia para el pueblo de los Estados Unidos:

“Sin los últimos minutos, de no haber existido el triunfo del individuo sobre las fuerzas amenazadoras del poder, el público de finales de los años treinta no habría corrido a las salas a verla. La tensión que se respira en la cinta nace de la contradicción entre el ideal que está en la base del liberalismo y la deformación de ese ideal que se produce en la realidad. Para acabar con esta tensión, la imaginación popular precisa de un happy end: la victoria final del auténtico representante del pueblo provoca una catarsis que refuerza la democracia norteamericana en tiempos de crisis”⁴²⁹.

⁴²⁹ SAND, S., *El siglo XX en la pantalla*. Crítica, Barcelona, 2004, p.44.

Por tanto, comprobamos cómo el recurso cinematográfico más importante, el guión, se complementa a la perfección con el mensaje que se quiere transmitir. No será hasta las últimas secuencias cuando tras la ansiedad que crecía exponencialmente llega la calma tranquilizadora y optimista. El barco se ha salvado tras la continua zozobra. En este sentido, recuperemos esa noción de hálito de esperanza que el cineasta quería insuflar en el castigado pueblo de la Gran Depresión. Frank Capra se convierte así, gracias al buen hacer de sus películas y a su áurea inherente de patriotismo norteamericano, en el cineasta del momento avalado por el equipo de gobierno.

Pero dicho final no se resuelve de manera lineal, sino que se intercalan paralelamente fragmentos sobre el periplo de ataque y defensa de ambos contendientes, escenas donde aparecen ambientes y personajes distintos, en síntesis, un ejercicio admirable de técnica cinematográfica. El sentido del ritmo y el montaje, por tanto, contribuyen a aumentar el interés; sin perder el hilo argumental ante los acontecimientos que se van sucediendo, se llegará al éxtasis en el Senado.

Los decorados del Senado es lo que más sobresale en cuanto a una ambientación eminentemente realista. Se concibió hasta el mínimo detalle con la ayuda de asesores adecuados, lo que supuso un cuantioso presupuesto para la Columbia. Al respecto, Willis habla de que “la Cámara del Senado es la estrella de la película, es el medio por el que el director convierte en foco central una historia que de otro modo hubiese quedado bastante desorganizada”⁴³⁰. Se convierte así en una suerte de ring donde se dirime la lucha entre el Bien y el Mal, de forma concisa y abstracta, sin elementos secundarios, solo los relativos a balaustradas, bancadas y otras partes verosímiles, para aportar mayor credibilidad.

Y en el Senado de nuevo tenemos presente otro alarde de maestría técnica, en lo referente al enfoque entre los dos contendientes. Si existe una escena que ilustra a las claras esa oposición es la del momento en que Smith hace uso de la palabra en su escaño de la última fila, al tiempo que desde la primera el viejo senador Paine se

⁴³⁰ WILLIS D., *Frank Capra*. Ediciones JC. Madrid, 1988, p. 29.

levanta, sin darse la vuelta, para interrumpirle y solicitarle la cesión de la palabra. Al negarse Smith, no sólo se convierte en un acto de rebeldía sino que en ese momento, donde ambos están de pie frente al Presidente, la cámara recoge un momento de extraordinaria tensión. Como también los movimientos que apuntan en picado al foro de diputados desde la grada de periodistas, son recursos de indudable inquietud.

Así mismo, en *Mr. Smith goes to Washington* podemos contemplar escenarios naturales de la ciudad, o del mismo monumento a Lincoln o la Casablanca, donde los planos son más amplios y elocuentes, sobre todo respecto a la intencionalidad del film. No olvidemos que el bonachón chico de provincias llega entusiasmado a la gran ciudad, y queda gratamente sorprendido ante su magnetismo, ante el mito del Washington político y presidencial.

La batalla dialéctica deviene en herramienta de la lucha política. Se trata de un recurso estilístico muy bien plasmado⁴³¹. Tanto los procedimientos formalistas en el desarrollo de la Cámara, como el matiz de cierto dramatismo que se deriva al citar conceptos como tregua, orden, quórum, implican una gravedad fuera de lo común en el asunto que se está discutiendo. Todo lo cual pretende llevar al espectador a interesarse vivamente por el desarrollo político de una institución tan respetada e influyente donde se decide el futuro del país. Pero también se intercalan frases ingeniosas, rasgos cómicos entre políticos, periodistas, e incluso el mismo Smith, que alivian la tensión general. Con todo, la película puede pecar de exceso de diálogos, de largas peroratas, "*Caballero sin espada* es algo así como un maratón verbal; su meta parece ser comprobar cuántas palabras pueden meterse dentro"⁴³².

Por tanto, hay que defender la idea de que no sólo en unos buenos diálogos se sustentaban un gran número de películas de la década, es que por un momento, pensemos en que Capra tiene en mente dirigir todos estos recursos de forma ordenada para lograr un sentido pleno: la sucesión de escenas tanto del interior como del exterior de la Cámara, los diálogos serios o chispeantes, la aparición de

⁴³¹ Véase IBÍDEM, p.30.

⁴³² IBÍDEM, p.34.

secundarios, incluso escenas en silencio.... Drama, comedia, suspense, acción, unidos de tal manera que su maestría ha sido ampliamente reconocida y valorada.

La música, que acompaña a cada escena a la perfección, varía en función de la gravedad o comicidad de las situaciones.

En relación al papel de los personajes y el círculo actoral de la película, hay que reseñar que el registro de los tipos está imbuido de un naturalismo absolutamente convincente. El mismo Capra decía en 1936: “Me gustaría infringir las normas. Lo que me interesa es la caracterización de los personajes. Los personajes deben ser reales, que el actor se adapte a los personajes supone un cincuenta por ciento ganado en la batalla que hay que entablar para hacer una buena película”⁴³³

En cuanto a la figura del incauto Smith, cabe destacar la más que creíble actuación de James Steward, “elegido personalmente por Capra en vez de Gary Cooper, favorito de la Columbia, en una película que supuso su trampolín de lanzamiento....”, como nos recuerda Giuliana Muscio⁴³⁴. Para que el idealismo que defiende Smith resultara más verídico, Capra apostó por un espigado actor que de por sí denotaba cierta aurea de inocencia, con el fin de lograr una autenticidad mayor. Y sobre todo destaca el cambio de registro que se opera en el actor, tanto en su adaptación tan notable de ilusionado senador como de enfadado y decepcionado hombre de paja, tras conocer el engaño de que está siendo objeto. En el trato con compañeros y periodistas, donde se muestra risueño, o en la alocución apasionada desde su escaño, Steward borda su papel de manera antológica.

Sobre Steward, Josep M^a Caparrós ha recogido algunas opiniones que dio Albert Johnson, el director del Festival Internacional de Cine de San Francisco:

⁴³³ CAPRA, F., recogido por EGIDO, L., “El milagro de Capra”. *El independiente*, Madrid, 6 de septiembre 1991, p.32.

⁴³⁴ MUSCIO, G.: “Cine: producción y modelos sociales y culturales en los años treinta”, en VV.AA., *Historia Mundial del cine. Estados Unidos*. Akal, Madrid, 2011, p.742.

“Cuando el joven protagonista aparece representado por James Stewart, uno sabe (y sabía entonces) que el espectador iba a ser capaz de entender e identificarse con el héroe, y a medida de que la acción evoluciona desde la comedia a la neo-tragedia, uno también sabe que los más nobles sentimientos triunfarán”⁴³⁵.

Por otra parte, la réplica al chico de provincias defensor de causas perdidas la encarna un secundario de la talla de Claude Rains, en el papel del veterano senador Paine. Su moderación y conciliación primeras se desarrollan entre la manipulación y la conciencia de estar obrando mal. En él mismo, en su introspección, también se dirime la cuestión ética entre bien y mal, lo que explotará al final de manera trágica.

En cuanto al empresario que corrompe y dirige en la sombra con su ambición todo el entramado, Jim Taylor, queda magníficamente retratado por Edward Arnold, que ya trabajara en otras obras de Capra, y que aquí se erige en un prepotente y omnímodo hombre de negocios. Su maldad es la contraposición a todo lo que implica el mensaje altruista de la película.

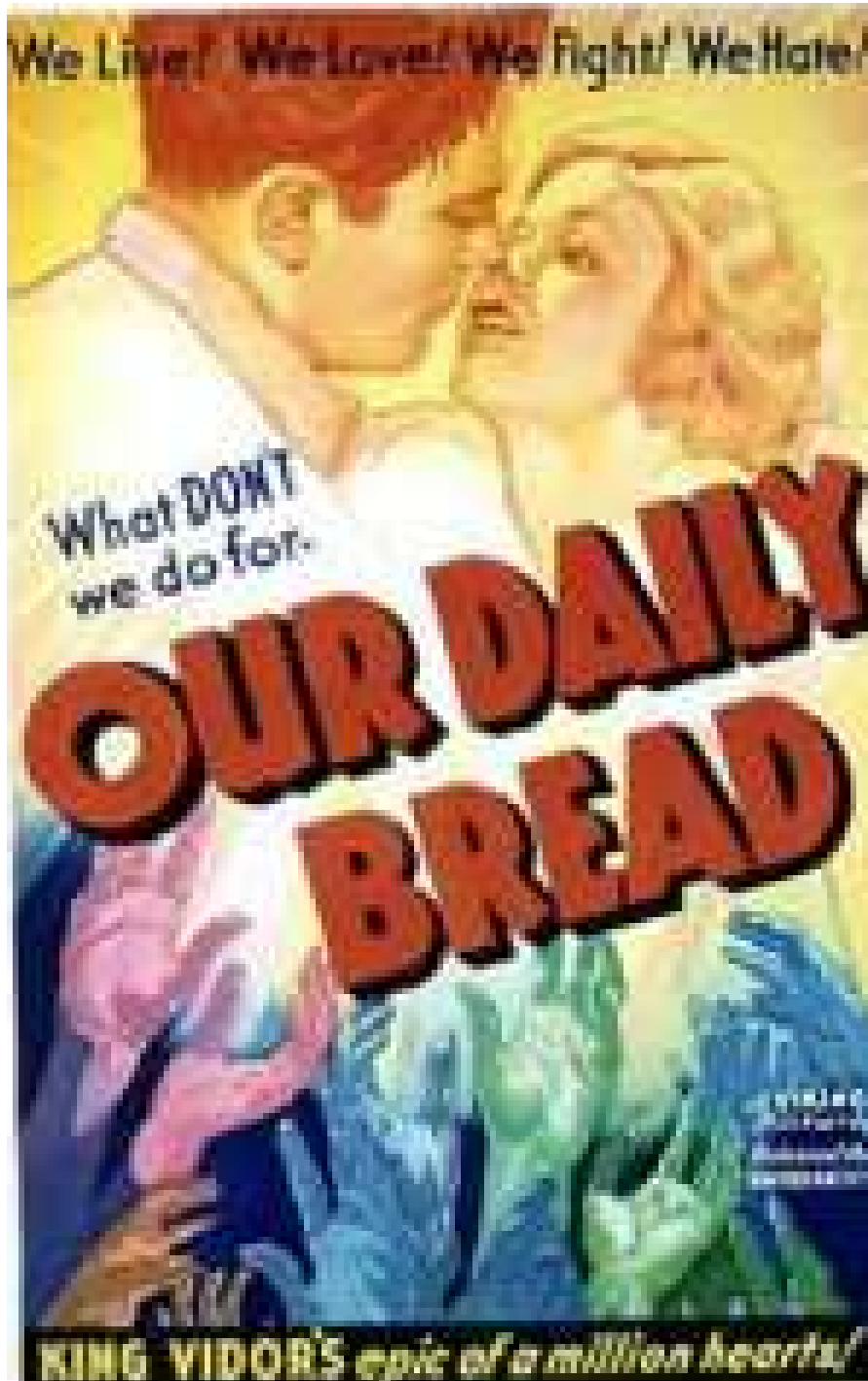
Jean Arthur, la periodista Saunders, gran actriz cómica del momento, lleva muy acertadamente el peso de gran parte del filme. Será ella la que, en principio, descreída sobre las iniciativas de Smith, se transforme en seguidora de éste y de sus ideales perdidos. Incluso advirtiéndole del peligro que corre.

Nos hallamos, pues, en una consolidación del mundo interpretativo que estaba fijando unas bases de actuación para nuevas generaciones. Plenamente identificados con los postulados políticos en boga, los protagonistas de *Mr. Smith goes to Whashington* ejercieron más que un compromiso con el mensaje de la película, realmente sintieron que su interpretación debía estar acorde con la idea de levantar a Estados Unidos.

⁴³⁵ JOHNSON, A., “Social realism in the American Cinema”, citado por CAPARRÓS, J.M., en *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza, Madrid, 2004, [1ª ed.1997], p.286.

3.C. CONSECUENCIAS. GRAN DEPRESIÓN

3.C.1.-El pan nuestro de cada día



El pan nuestro de cada día (King Vidor, 1934)

Ficha técnico-artística:

Título original: Our daily bread

Año: 1934

País: Estados Unidos

Director: King Vidor

Guión: Elizabeth Hill, Joseph L. Mankiewicz

Música: Alfred Newman

Fotografía: Robert H. Planck (B&W)

Intérpretes: Karen Morley, Tom Keene, Barbara Pepper, Addison Richards, John Qualen, Lloyd Ingraham, Sidney Bracey.

Productora: United Artists

Sinopsis:

En plena Depresión económica de los años 30, una joven pareja abrumada por las deudas decide abandonar una ciudad. La falta de expectativas ante el desempleo galopante les ha empujado a buscar fortuna en una granja abandonada, recomendada por un familiar. Aunque John y Mary no tienen experiencia en el campo, decidirán seguir adelante y sacar algún beneficio del terreno. Para ello contarán con la ayuda de una familia de campesinos que está huyendo de la miseria. Así mismo, otras personas en la misma situación de pobreza se van incorporando progresivamente a la granja. Entre todos formarán una suerte de cooperativa agrícola y una sociedad igualitaria con los más variados oficios de sus integrantes. En principio la solidaridad reina entre todos, puesto que todos arriman el hombro y aportan sus exiguas pertenencias. Pero pronto empiezan a aparecer los problemas: desde el acecho de unos acreedores de la tierra, hasta la pertinaz sequía que ahoga las plantaciones, o la seducción de una atractiva chica, Sally, hacia John. La desesperación reina en la sociedad campesina, el futuro se presenta muy negro y la ruptura de la pareja pionera parece inminente. Sólo un milagro podrá salvar las cosechas y justo cuando John está huyendo con Sally,

escucha como la central eléctrica cercana que mueve el agua vuelve a funcionar. Es entonces cuando decide volver a la granja para arengar a los agricultores de que si se ponen manos a la obra con rapidez, podrán canalizar el agua hacia el campo cultivado. Todos se ponen de acuerdo y tras muchas horas de durísimo trabajo cavando zanjás, el agua tan deseada discurre por el trazado improvisado hacia las cosechas para alborozo de todos. Finalmente, todos se felicitan, además de que John se reconcilia con Mary.

Contexto socioeconómico

Con el filme de Vidor nos adentramos en una situación crucial de la historia de Estados Unidos. Recordando las teorías sobre la visión inestimable que el cine aporta a la historia (Ferro), desde la consciente selección de imágenes (Monterde), podemos llegar a captar una información muy valiosa del acontecer del pueblo norteamericano inmerso en la Gran Depresión, en este caso.

En ese “arte de las imágenes fílmicas como testigo implacable de la Historia” como decía Caparrós, nos encontramos una gran diversidad de elementos que nos hablan de un contexto social y económico apegado a la realidad más directa. En el pequeño relato cinematográfico de *El pan nuestro...* se vislumbra con claridad el transcurrir de un país afectado por una crisis de consecuencias dramáticas; somos testigos de unas vidas inmersas en la autenticidad de unos acontecimientos muy creíbles.

De sobra conocidas son las consecuencias inmediatas tras la debacle de octubre de 1929: cierre de bancos y empresas, falta de inversiones, crecimiento negativo del país, colapso total en la colocación de productos.... La caída de la bolsa, auténtico motor de las finanzas provocó la ruina de accionistas y ahorradores. Se avecinaba una larga etapa de depresión económica que iba a condicionar no sólo la evolución de los distintos sectores de producción, sino también la dinámica de la sociedad de Estados Unidos, e incluso la de todo el mundo. El panorama de los años treinta fue radicalmente distinto al de los “felices veinte” en todos los ámbitos.

Recordemos también brevemente las consecuencias directas que influyeron terriblemente en todas las capas sociales urbanas y rurales. Al crack le siguió un despido a gran escala de empleados y la falta de expectativas para quienes deseaban encontrar un trabajo, aspectos en lo que se inserta *Our daily bread*. La cuestión de las altas cotas de paro en los años treinta supuso en puridad un tiempo perdido en cuanto a la situación laboral de millones de personas, tanto en la ciudad como en el campo. El descenso del poder adquisitivo implicaba tener dificultades para los artículos de primera necesidad (al respecto, observamos cómo en los primeros minutos de la película John tiene que empeñar una pequeña guitarra para comprar un pollo raquíto, que el tendero le vende con desconfianza).

La reducción del producto interior bruto muy relacionado con la caída del consumo ciudadano provocó un shock empresarial, que hizo caer a un gran número de trabajadores, que como sabemos tuvieron como solución las migraciones interiores, bien a esa “tierra prometida”, California, como bien se explicita en *Las uvas de la ira* de John Ford, bien a las zonas industriales de las grandes urbes, donde el hacinamiento en los extrarradios crecía imparable, como nos lo enseña otra película fundamental, *Fueros Humanos* de Frank Borzage.

No obstante, si algo tiene de original *El pan nuestro de cada día* es que la historia se inicia con la emigración urbana al interior del Estado, no a la ciudad como habitualmente sucedía. Es decir, se produce una especie de anomalía en el movimiento migratorio de la joven pareja, debido a que lo común era que las ciudades fuesen los lugares de destino, donde el sector servicios, el de la construcción y el de la industria eran los que más habían crecido, lugares que preferían unas masas de desheredados rurales en busca de suerte. Pero los “salarios de hambre” pero sobre todo la falta de trabajo, es la motivación directa para que John y Mary se traslade a una granja en busca de su oportunidad, lejos de las colas de la beneficencia como única salida.

A todo ello hay que añadir que en lo referente a la situación del campo, el panorama era igualmente desolador y las consecuencias de la caída del sector primario, por crisis o por malas cosechas, empujaba a las familias a la búsqueda de

subsistencia. Si bien en *Las uvas de la ira* este fenómeno se acentúa sobremanera con el traslado de familias enteras por el interior del país, en *El pan nuestro...* aunque la historia se desarrolla en una granja, también acuden familias con sus destartados coches que proceden de distintos puntos Estados Unidos. Y será en ese deambular continuo cuando la comunidad que dirige John logra asentarse con el objetivo de emprender un plan agrícola.

Resulta oportuno ahora recordar aquella *Ley de Ajuste Agrícola* que resumía Jenkins⁴³⁶ en la primer parte de esta tesis, por la que se redujo la cantidad de hectáreas a explotar (debido al sobrecultivo de las Grandes Praderas), como otro de los factores determinantes de la ruina del campesino norteamericano y su forzosa huída. Como también, los largos periodos de sequía que se cebaban en los campos agostándolos por completo, como tenemos ocasión de comprobar en *Our daily bread* en su último tramo.

La película recoge también el estatus modesto de aquellas familias que forman la nueva cooperativa solidaria. En ella, los oficios más representativos (recordemos cuando John pasa lista a los recién llegados) son los de carpintero, fontanero, albañil... relegando al resto pero sin defenestrarlos del todo. Resulta pues, todo un síntoma del daño tan grande que la crisis hizo en las clases sociales urbanas, las más desfavorecidas, que habían caído en la ruina y en el desamparo. Si en *The Crowd* el escenario urbano sirve de soporte a la vida de un oficinista cualquiera, y por ende, de su ámbito laboral moderno, en *El pan nuestro de cada día* los protagonistas forman parte de un sector más primario y tradicional, más apegado a las necesidades básicas, y sobre todo, más vulnerable por su condición socioeconómica.

El contraste, por tanto, entre los dos mundos era latente. Frente a los modelos urbanos, los estereotipos de la América profunda de los años treinta resultaban enormemente próximos al contexto real. Por tanto, el espectador no podía por menos quedar ya no sólo identificado, sino también ciertamente sumergido en la historia, por más que plantease un asunto idealista y utópico.

⁴³⁶ Véase JENKINS, P., *Breve historia de Estados Unidos*. Alianza, Madrid, 2009, p. 275.

Prueba de esa tradición o de ese costumbrismo es el carácter religioso que todos muestran de forma colectiva, cuando rezan al unísono por las cosechas futuras, dando gracias a Dios. No resulta ajeno por ello, el mismo título del filme, *Our daily bread*, traducido en su día por *El pan nuestro de cada día*, con claras alusiones a un cristianismo identitario. Recordemos que en el contexto social de Estados Unidos, durante décadas el factor religioso ha resultado de gran relevancia, como la proliferación de corrientes protestantes como el luteranismo, muy practicado en el interior del país, o bien otras más radicales. Fiel a sus creencias, también Vidor quiso aportar dicho matiz en la película, como algo esperanzador frente a la desdicha del pueblo sufridor.

Por último, hay que recordar que a la altura de 1934, año de realización del filme de Vidor, el programa de reformas del gobierno Roosevelt en el ámbito rural se estaba llevando a cabo profusamente, para relanzar la economía nacional. Y en la misma historia cinematográfica se nos habla de planes agrícolas, de solidaridad entre iguales, de esfuerzo colectivo, etc. elementos inherentes al contexto político y socioeconómico impulsado por los demócratas, si bien, se profundizará más sobre en ello al comentar el verdadero sentido de *Our daily bread*.

Contexto cinematográfico

El momento cinematográfico de mediados de la década de los treinta corresponde a ese escenario de paradoja en el mundo de la industria hollywoodiense, por la que las compañías que habían sufrido un duro golpe en los inicios de la crisis, también serían las que iniciarían su monumental despegue económico.

Ya comprobamos cómo la omnipresencia de Estados Unidos, su liderazgo e influencia en el resto del mundo, estaba determinando por consolidar la época dorada del cine. Por ello, las principales compañías que realizaron a través del sistema de estudios sus producciones, además de afianzar unos modelos acotados y películas de gran éxito, también se implicarían en proyectos con cierto riesgo, sobre todo las que

apostaron por un contenido más social. A la Metro, a la Columbia o a la Fox, también se iba a unir la United Artists en la búsqueda de rentabilidad, si bien ésta última con propuestas no tan grandilocuentes ni con actores de primera línea, salvando las distancias de algunos de enorme prestigio, como Chaplin o Pickford.

Fundada en 1919, la United también quiso promocionar aquellos filmes que se integraban en la producción masiva de una industria en ascenso. Décadas después, fueron muchos las obras comerciales que consiguieron un buen número de asistencia, amparadas por la compañía creada por el mismo Chaplin, Fairbanks y Pickford. Con todo, también existía la inquietud por realizaciones con presupuestos no tan elevados y con otros elementos menos espectaculares, lo cual llevó a sus responsables a acoger el trabajo de King Vidor y su *Our Daily Bread*.

Aquel prohombre del cine Thalberg y la Metro, que intentaron coartar el trabajo de Vidor en *The Crowd*, en este caso sí llegaron a coartar las intenciones del cineasta, por lo que éste hubo de buscar a otros productores. Fernando Alonso narra así los inicios del proceso:

“Cuando está concluido el guión, Vidor se lo ofrece a Irving Thalberg, pero éste le contesta que, aunque le parece muy interesante, duda que pueda ser un buen proyecto para la Metro-Goldwyn-Mayer. A partir de la negativa comienza un largo periodo de búsqueda y de ir de productora en productora, siempre en vano. Decidido firmemente a realizarla, no queda otro remedio que conseguir el dinero y producirla él mismo. Con la ayuda de Charles Chaplin y la United Artists consigue asegurar una distribución, y al fin, abaratando al máximo los costes, logra financiación para la película, en la que Vidor invierte casi todo su dinero”⁴³⁷.

Y como investigó Durnat:

⁴³⁷ ALONSO, F., *King Vidor*. Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, C.I.L.E.H. Barcelona, 1991, p.48.

“The film may seem left wing insofar as the banks feature prominently as villains. In fact, this attack on big business was one reason the studios refused to back the film, forcing Vidor to find his own money (though eventually secured a \$125.000 completion loan late in production from the Bank of America, with his home and the film itself as collateral)”⁴³⁸.

“La película puede parecer izquierdista, dado que los bancos aparecen manifiestamente representados como villanos. De hecho, este ataque a los grandes negocios fue una de las razones por las que los estudios rechazaron la película, forzando a Vidor a encontrar su propio camino (aunque finalmente se aseguró mediante un préstamo de 125.000 dólares del Banco de América para la producción, con su casa y el mismo filme como avales)”.

Por consiguiente, el objetivo de Vidor y de la United no iba tan encaminado a sacar una rentabilidad económica desmesurada al igual que el resto de las majors, como a una preocupación ciertamente artística de la obra, por cuanto la compañía era consciente de la autoría de un profesional de tal prestigio, aunque hubiese dirigido pocas realizaciones. Roman Gubern dice al respecto: “Por encima de los ciclos y de las series emergió la personalidad de los grandes creadores, cuya obra se resiste al encasillamiento formulario; y tenemos en primer lugar a King Vidor”⁴³⁹.

Con la notoriedad adquirida con *The Crowd*, años atrás, King Vidor se había hecho un hueco importante en el competitivo mundo de los cineastas; y fiel a su estilo de realizar pocos films, donde primara la excelencia artística, la United Artists, con Chaplin al frente, apostó por unas premisas éticas y estéticas más cuidadas, más elevadas, que Vidor atesoraba.

Además, la United sería de las pocas donde existía un compromiso latente por mostrar la verdadera realidad del país, paralelamente a otros filmes de corte

⁴³⁸ DURGNAT, R. y SIMMON, S., *King Vidor, American*. University of California Press, Ltd. Berkeley and Los Ángeles, California. 1988, p.151.

⁴³⁹ GUBERN, R., *Historia del Cine. Vol.1*. Lumen, Barcelona 1989, [1ªed.1971], p.323.

escapista. Junto a otras compañías menores, formó parte del concebido como cine de tipología social por cuanto reflejaba pequeñas historias comunes, que se identificaban con las vicisitudes de la ciudadanía vulgar. Frente a la decadencia del mundo del divismo, o junto a la aparición de un nuevo elenco de actores y actrices más americanizados en los géneros clásicos, se dio paso a obras de una naturalidad directa. Por tanto, resulta obvio que *El pan nuestro de cada día* se enmarca en un grupo no demasiado extenso de películas paradigmáticas sobre las circunstancias de la Gran Depresión, como ejemplo vívido de los años treinta.

“Dichas películas contribuyeron a forjar un proceso de cohesión de la sociedad a través del imaginario colectivo norteamericano, conformando un nuevo americanismo que se erigía sobre los cimientos de la tradición estadounidense”⁴⁴⁰.

En el contexto cinematográfico de los treinta, no se puede dejar de subrayar el papel que representó la política cultural del New Deal. Al igual que otros filmes de corte similar, el nuevo gobierno Roosevelt iba a fomentar esos ideales de igualdad y solidaridad con su apoyo institucional y económico, porque en definitiva, si el cine norteamericano se consolidó fue gracias a la pujanza de las *majors*, pero también al impulso regenerador de la administración.

No obstante, si bien es cierto que King Vidor ocupaba un hueco preferente en el grupo de directores preferidos por el *establishment*, nunca hemos de olvidar su impronta independiente y honesta. Porque mucho se ha criticado su labor como ejemplo de connivencia con los nuevos postulados sociopolíticos que intentaban sacar de la Depresión al país. Si en realidad hay mucho de cierto en ello, hay que defender la idea, como tantos escritores de toda ideología opinan, de que la inquietud de Vidor fue más allá de conocer de primer mano los entresijos de un país tan vasto, del acontecer de un pueblo que sufría a diario y que ansiaba remontar el vuelo.

Como dice Marcelo Arroita-Jáuregui:

⁴⁴⁰ MAINER, C., “El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)”, en *Fotocinema*. Revista científica de cine y fotografía, nº 6 (2013). Universidad de Zaragoza, p.183.

“A Vidor siempre le interesó la aventura humana, la lucha del hombre frente a un destino preestablecido. Así que por errores o confusión de puntos de vista, la crítica no le ha sido propicia en algunos momentos, distraída por lo meramente aleatorio y olvidada de lo fundamental... Hasta se le ha achacado en ocasiones debilidad o elitismo, cuando no traiciones. Sin embargo, no hay película de King Vidor que no esté prodigiosamente contada en cine, que no posea una rigurosa puesta en situación que no se defina en una defensa del ser humano”⁴⁴¹.

En este sentido también hay señalar algo primordial: se debe ubicar con la debida perspectiva el trabajo del director respecto a sus películas de corte social de los años veinte y treinta. Porque si en nuestra contemporaneidad, con todos los conocimientos de cine que podemos albergar, se puede llegar a minusvalorar a aquellas obras por su frecuente exceso de benevolencia, no es menos verdad que hace más de ochenta años el fenómeno cinematográfico distaba mucho de ser analizado ciertamente de una forma objetiva o intelectual. De ahí que en el contexto cinematográfico de los años treinta, lo realmente esencial de la película de Vidor, y de tantos otros, tenía mucho que ver con el mensaje a transmitir.

El sentido de *Our daily bread*

José María Latorre rescata en palabras del mismo Vidor la intención que éste perseguía en la película:

“Un profesor universitario proponía la organización de cooperativas como una solución para el problema del paro. El profesor, que se encontró enseñando economía en una era difícil, exponía su plan para el intercambio de trabajos y la permuta de productos del trabajo y la artesanía. Hablaba de las

⁴⁴¹ ARROITA-JÁUREGUI, M., “King Vidor y su merecido *Oscar* especial”. La Prensa, Barcelona, 24 de mayo de 1979, p.38.

posibilidades de organizar una granja sobre las bases de una cooperativa. Aquel fue el núcleo de mi historia. John y Mary, carentes de trabajo y pasando enormes apuros en la ciudad, heredarían una granja arruinada y en plena bancarrota. Irían a visitar el viejo lugar y se refugiarían en el ruinoso edificio. Entonces John, percatándose de su ignorancia e impotencia como agricultor, se pondría en contacto, en aquel momento de fracaso, con un labrador sin trabajo. Durante la conversación que se sostendría entre ellos surgiría en la mente de John la idea de convertir la granja en una cooperativa. Esta idea sería llevada a la práctica, y sus dos patrocinadores se asociarían con un carpintero, un fontanero, un mecánico, un albañil y un tenedor de libros, y así sucesivamente, hasta conseguir que un centenar de obreros y empleados sin trabajo se las arreglasen para sacar un medio de vida de la tierra abandonada”⁴⁴².

Si buena parte de las clases ciudadanas, médicos, abogados, profesores, estudiantes y funcionarios en general se vieron abocados al desempleo, los sectores de menor cualificación, urbanos o rurales, notaron con mayor contundencia la crisis, como se señalado más arriba. Ante la carestía de la falta de trabajo, una de las posibles soluciones fue la planteada por aquel profesor que fascinó a Vidor, quien se basó en su idea cooperativista para trasladarla al cine.

Ya hemos comprobado cómo nos encontramos ante unas premisas de solidaridad y esfuerzo colectivos, como vías para sacar adelante una comunidad de miembros que intenta huir del hambre y de la miseria: “...una formidable llamada a la fraternidad, una justa valoración de la libertad y un canto al esfuerzo humano frente a la adversidad”⁴⁴³. Y a la configuración de una pequeña ciudad en la que cada habitante se especializa en un saber, se suma la colectivización de los bienes y su trueque como

⁴⁴² VIDOR, K. citado por LATORRE, J.M. en “King Vidor: un pionero en Hollywood”, *Dirigido por*, nº 99 (1982), p.54.

⁴⁴³ ARROITA-JÁUREGUI, M., “King Vidor y su merecido Oscar especial”. La Prensa, Barcelona, 24 de mayo de 1979, p.38.

actividades económicas para subsistir. Al respecto, Carmen Mainer⁴⁴⁴ rescata la consigna que el protagonista, otro John Sims remedo del protagonista de *The Crowd*, repite como motivación para empujar el desarrollo de la cooperativa: “ayuda a los demás y ellos te ayudarán”.

Así mismo, durante la película se reitera con frecuencia la necesidad de vuelta a la Naturaleza, para huir de la deshumanización de las grandes ciudades, ensalzando a la madre Tierra como auténtico cobijo, donde el dinero no importe en la cooperativa rural. En esa Arcadia no sólo está asegurada la subsistencia sino también la felicidad entre sus miembros. Porque la ciudad agobia a toda persona que no tiene trabajo, pero además, el campo devolvería la tranquilidad de espíritu, una solución simplista y un tanto romántica, sentimental o rousseauniana⁴⁴⁵, pero que promueve un escenario donde los recursos primitivos encarnados en el agua, el paisaje o el pequeño grupo humano se traducen en bienestar.

Levine expone dicha contraposición:

“On the farm, they learn that the earth makes you feel safe, confident.... It’s like a mother. Going back to the land helps them discover themselves and sort out their priorities. The snake in the garden is an urban woman who corrupts the community’s simple, earthy leader and convinces him to go to the city with her....Throughout the films of the Depression it was the city, as the representative of modernity, that corrupted the traditional dream and fouled the promise of America; the city that spawned the amoral men and fallen women of the gangsters films; the city that formed the backdrop for the

⁴⁴⁴ Véase MAINER, C., “El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)”, en *Fotocinema*. Revista científica de cine y fotografía, nº 6 (2013). Universidad de Zaragoza, p. 189.

⁴⁴⁵ Véase ZÚÑIGA, A. *Tribut a King Vidor*, Semana Internacional de Cinema. Barcelona, 21 de noviembre de 1982, p.29.

glittering but empty antics of the glamorous men and women of the decade's screwball comedies"⁴⁴⁶.

"En la granja, ellos aprenden que la tierra te hace sentir seguro, confiado... Es como una madre. Regresar a la tierra les ayuda a descubrirse a sí mismos y a ordenar sus prioridades. La serpiente en el jardín es una joven urbana que corrompe la sencillez de la comunidad, al líder de la granja y lo convence para ir a la ciudad con ella... A través de todos los filmes de la Depresión, la ciudad era como la representación de la modernidad, que corrompía el sueño tradicional y ensuciaba la promesa de América; la ciudad que engendró a los hombres amorales y las mujeres desgraciadas de las películas de gangsters; la ciudad que constituyó la caída para las relucientes pero vacías payasadas de los hombres y mujeres glamurosos de la década de las screwball comedies".

Por ello resulta muy oportuno apuntar que el sentido fundamental de *El pan nuestro...* radica en una visión ética de la vida donde desarrollar una humanidad inaplazable entre los demás. "King Vidor quería realizar una película que anudara en su centro sus mayores preocupaciones humanas: el derecho al trabajo, a la libertad y a la necesidad de autorrealización aun en momentos tan deteriorados y conflictivos como la Depresión *El pan nuestro de cada día* es un acto de profesión de fe en el ser humano"⁴⁴⁷.

Son muchas las escenas en el filme donde los valores de la fraternidad entre iguales se manifiesta para ofrecer un ejemplo a seguir en aras de una armonía social necesaria: la repartición de tareas, la hermandad ante la cosecha, el rezo colectivo, la protección mutua ante la perversa subasta, incluso hasta la entrega voluntaria ante la

⁴⁴⁶ LEVINE, L.W., "Washington's Hollywood: Film Images of National Politics during the Great Depression", *Prospects: An annual of American cultural studies*. Vol. X. Cambridge University Press, 1986, p. 186.

⁴⁴⁷ LATORRE, J.M., "King Vidor: un pionero en Hollywood", *Dirigido por*, nº 99 (1982), p.55.

justicia de un campesino convicto, para que la comunidad cobre una recompensa con la que paliar el momento tan duro por el que atraviesan. Alonso apunta que,

“Por encima de complejas interpretaciones, más o menos acertadas, se revela no sólo como una excelente pieza cinematográfica, sino como un profundo compendio de valores humanos. En la solidaridad de la cooperativa, los hombres y mujeres van a tener una oportunidad de rehacer sus vidas en unos momentos especialmente difíciles, pero esta unión es libre y además se compone de seres individuales: la masa anónima y el igualitarismo antipersonal ahogan, en último término, la existencia”⁴⁴⁸.

Por otro lado, hay que recordar ese necesario sentido de responsabilidad ciudadana, al que se instaba desde las altas instancias para levantar Estados Unidos. Sin perder de vista el contexto político en que se inserta *Our daily bread*, hay que retomar las nociones que comentaba Gloria Camarero sobre la influencia que toda película ejerce sobre los hábitos, mentalidades y deseos susceptibles de constituir inconscientemente una ideología, relacionada en este caso con los postulados del New Deal. Ya conocemos de sobra esa complementariedad entre el gobierno y una determinada forma de hacer cine en la época de la Gran Depresión: en síntesis, a través del cine se podía forjar el ideario patriótico donde cada miembro podía aportar su granito de arena.

Hollywood y el optimismo pragmático⁴⁴⁹, como extensamente explica Giuliana Muscio: el cine colaborador con las nuevas ideas liberales y progresistas, el soporte cultural al servicio de un ambicioso programa reformista en Estados Unidos (como ya se vio en la segunda parte de esta tesis, y que como sabemos tiene en Capra a otro gran aliado), son éstas las directrices sobre las que se asienta buena parte de la

⁴⁴⁸ ALONSO, F., *King Vidor*. Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, C.I.L.E.H. Barcelona, 1991, p.50.

⁴⁴⁹ Véase MUSCIO, G., “El New Deal”, en AA.VV., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, pp. 15-25.

película de Vidor. Independientemente de otros matices importantes, hay que insistir en la noción de que la representación cinematográfica de la cooperativa, tiene mucho que ver con la deseada regeneración que propone el nuevo discurso sociopolítico.

Durnat y Simmon recuperan algunas de las palabras del mismo cineasta acerca de su coincidencia de ideas con los nuevos aires en la dirección del país:

“As Vidor wrote in an October 1934 letter to White House assistant Stephen Early on learning that Roosevelt had screened the film: I have felt since I first planned to do this picture two years ago that the idea projected was in line with the President’s plan of subsistence homesteads. Apparently FDR enjoyed it; Early wrote back, with politician’s caution, that The President told me I could say to you confidentially that he was greatly interested”⁴⁵⁰.

Mientras Vidor escribió una carta en Octubre de 1934 al asistente de la Casa Blanca Stephen Early para saber que le había parecido a Roosevelt la película: He sentido desde la primera vez que planeé hacer la película hace dos años, que la idea proyectada estaba en la línea con el plan del Presidente de protección de fincas. Aparentemente Franklin Delano Roosevelt la disfrutó; Early le contestó, con discreción política, que El presidente me comentó que le podía decir a usted confidencialmente que estaba gratamente interesado”.

Se intuye la ansiada puesta en marcha de nuevos planes agrícolas para el desarrollo de los campos, concretamente los planes para la recuperación de tierra cultivable en el valle del Tennessee a través de las obras hidráulicas. En el filme observamos similares elementos a través de la inquietud de los cooperativistas: la conquista de la tierra yerma, el trabajo palmo a palmo y sudor a sudor, la necesidad del regadío con la tosca canalización (donde algunos campesinos llegan a poner sus

⁴⁵⁰ DURGNAT, R. y SIMMON, S., *King Vidor, American*. University of California Press, Ltd. Berkeley and Los Ángeles, California, 1988, p.152.

cuerpos como parapetos), son algunos ejemplos de esa dura adaptación al medio rural como base desde donde crecer.

Con todo, a lo largo de la historia del cine no han faltado críticas al considerar la película demasiado utópica y sentimental. Así, Gubern opina que “El aliento épico de Vidor no es suficiente para remontar las puerilidades de este ingenuo sermón campesino, atiborrado de buenas intenciones”⁴⁵¹. Y sí, es posible que *El pan nuestro de cada día* adolezca de cierta simplificación sobre las dimensiones del bien y del mal. A veces, en las conductas de los cooperativistas existe una dicotomía moral demasiado subrayada, como la perversidad de la chica que seduce al mismo John, contra las virtudes de la esposa de éste; o bien, la solidaridad que practican todos contra el conato de robo de los recursos por parte de algunos.

De modo que no podemos dejar de estar de acuerdo, siempre hasta cierto punto, en esa “visión algo simple e ingenua del mundo”⁴⁵² de Vidor. Sin embargo, a la altura de mediados de los años treinta, con un país arrasado física y psicológicamente por la crisis, de consecuencias tremendas, si colocamos *Our daily bread* en su justo contexto podemos apreciar un afán por mostrar con toda su crudeza algunos de los problemas más acuciantes de Estados Unidos, podemos conocer las dificultades humanas reales de la sociedad rural, podemos intuir el carácter pedagógico que Vidor quiere insuflar en el espectador (al estilo de la mejor didáctica de Capra), y todo más allá de la inocencia de cuestiones reduccionistas entre el bien y el mal.

Ya vimos la importancia de la religiosidad del cineasta, hasta entonces expresada con amplitud en *Hallelujahe* incluso en *The Crowd*. Pues bien, en esa querencia por inyectar un matiz de esperanza cuasi espiritual con final feliz, King Vidor parece implicarse en los preceptos cristianos, ya no por las cuestiones de fe necesaria, sino por la confianza en un Dios omnisciente (escenas de rezos) que detendrá el mal (la sequía termina), confianza que traslada a la misma actitud del hombre.

⁴⁵¹ GUBERN, R., *Historia del Cine. Vol.1*. Lumen, Barcelona 1989, [1ªed.1971], p.325.

⁴⁵² IBÍDEM, p.324.

El mismo director opinaba a la altura de mediados de la década: “Mi convicción creciente en los últimos años de que Dios habita en cada uno de nosotros, ha determinado el futuro de mi vida profesional y espiritual. El cine puede contribuir a liberar el alma del hombre y expandir su conciencia”⁴⁵³. Por consiguiente, en la película asistimos a una antítesis palmaria entre la particularidad humana, el hecho subjetivo de toda persona, frente a una idea más general o total del grupo, de la sociedad en su conjunto. Será en esa oposición donde se asiente buena parte del mensaje, en el dilema entre lo individual y lo colectivo.

Otro aspecto muy llamativo es la polémica que suscitó tras su estreno. Por un lado se la acusó de demasiado izquierdista, especialmente por la prensa del magnate W. Hearst, debido a las ideas de hermandad entre el grupo de personas que formaban el pueblo en ciernes. De hecho recibió un premio de relevancia en la Exposición Internacional Soviética. No obstante, *Our daily bread* también fue tachada de derechista por diarios extremistas como el New Theatre, al opinar sobre *la inconfundible dirección fascista*, atendiendo a la noción de liderazgo encarnado en John Sims, o también de republicanista conservadora por su apego a la religión. Incluso el filme fue considerado hijo de la propaganda capitalista por aquellos que le otorgaron el segundo premio en Moscú.

Pero se debe advertir de que ninguna de las dos acepciones es correcta. Antes bien, se debe defender que la postura que quiso enarbolar Vidor fue la de difundir un mensaje democrático en una comunidad determinada (todos eran plenamente conscientes de sus decisiones); cuando no, la búsqueda de opiniones contrastadas y de reflexión. Por tanto, se puede afirmar que *El pan nuestro...* busca ante todo una toma de postura de concienciación a difundir en la ciudadanía referente a las consecuencias de una crisis flagrante, ni más ni menos, dados los tiempos que corrían; el cine se erigía en fenómeno sociológico que ayudaba a observar directamente tales problemas, y a apostar porque la única forma de solucionarlos era entre todos.

⁴⁵³ VÍDOR, K., “King Vidor presenta a King Vidor. Our Daily Bred”, en *Tribut a King Vidor*, Semana Internacional de Cinema. Barcelona, 15 de noviembre de 1982, p.10.

“Vidor’s clear need with such a politically charged subject was to unite as broad a spectrum of belief as possible. Unalloyed consensus so severely restricts dramatic conflict that Hollywood knows better strategies”⁴⁵⁴. “Al tratarse de un tema de tanta carga política, Vidor tenía clara la necesidad de combinar un abanico de opiniones tan amplio como fuera posible. El consenso unánime limita hasta tal punto el conflicto dramático, que en Hollywood se conocen mejores estrategias”.

Como también, mediante el filme se llega a descubrir las entrañas del país,⁴⁵⁵ a través de la dicotomía entre el individuo que reclama su legítima autorrealización, y la represión social de unas instituciones que lo colapsan. No se debe pasar inadvertido el claro matiz de denuncia en algunos pasajes (contra la especulación inmobiliaria en la subasta, o por la desprotección absoluta de los más desfavorecidos), que ya mostrara en filmes anteriores.

“Most left criticism was less acrimonious, since the film satisfied earlier complaints about Vidor’s subjects such as a 1931 piece in *Experimental Cinema*: in a world grappling with the problems of unemployment, hunger and capitalist exploitation the American cinema offers films like *Hallelujah* and *Billy the Kid*. If *Our Daily Bread* was too ambivalent to win first prize at the 1935 Soviet International Exposition of Film, it was awarded a certificate of merit”⁴⁵⁶.

“La mayoría de las críticas de la izquierda fueron menos mordaces, desde que la película satisfizo las más tempranas quejas de los temas de Vidor, tal como en su trabajo de 1931 en el *Cine Experimental*: en un mundo peleando con los problemas del desempleo, el hambre y la explotación del capitalismo, el cine americano ofrece películas como *Aleluya* y *Billy el niño*. Si *El pan nuestro...* fue demasiado indeciso para

⁴⁵⁴ DURGNAT, R. y SIMMON, S., *King Vidor, American*. University of California Press, Ltd. Berkeley and Los Ángeles, California. 1988, p.149.

⁴⁵⁵ Véase LATORRE J.M., “King Vidor: un pionero en Hollywood”, *Dirigido por*, nº99 (1982), p.48.

⁴⁵⁶ DURGNAT, R. y SIMMON, S., *King Vidor, American*. University of California Press, Ltd. Berkeley and Los Ángeles, California. 1988, p. 149.

ganar el primer premio en Exposición Internacional Soviética de Cine, fue galardonado con un certificado de virtud”.

Por último, y de una importancia trascendental, en la película hay que señalar el papel de la mujer en el proceso de cohesión de la nueva sociedad⁴⁵⁷. Porque ahora se trata de ensalzar su figura como pilar esencial para sustentar el desarrollo de la granja de explotación. Lejos de las connotaciones peyorativas de los años anteriores, en las que aparecía como personaje frívolo o perverso, la *femme fatale*, el nuevo cine newdealista la tratará como elemento imprescindible en la tarea de levantar al país. Y frente al egoísmo de Sally, la chica seductora que embauca a John, se nos presenta la esposa de éste como ejemplo de abnegación, trabajo y esperanza.

Aspectos formales

Lo primero que llama la atención del filme es su profundo apego a una realidad circundante. Al igual que el resto de las películas de similar vocación, se nos presenta en la mayor parte del metraje un ambiente reconocible, de plena Depresión y de personajes genuinos.

El guión resulta un alarde de sencillez argumental. Tan sólo asistimos a un drástico corte desde el ámbito urbano, tras la entrevista con el familiar que aconseja al matrimonio Sims que cuide y explote la granja, al ámbito rural, cuando ambos se presentan ante la casa de campo. Por lo demás, la historia transcurre sin grandes sobresaltos, donde se van incorporando los distintos personajes en busca de sustento, atraídos por una curiosa forma de llamarles la atención como es la “publicidad” de varios carteles consecutivos al borde la carretera, ofreciéndoles trabajo.

Es quizá esta parte del guión donde se nos presenta con rapidez el grupo de futuros cooperativistas y su procedencia laboral. A partir de entonces, todo discurre

⁴⁵⁷ Véase MAINER, C., “El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)”, en *Fotocinema*. Revista científica de cine y fotografía, nº 6 (2013). Universidad de Zaragoza, pp. 197-198.

con la complejidad cierta de crear los aspectos más prioritarios de una cooperativa rural, desde la selección de oficios, hasta su puesta en marcha con la ayuda mutua, incluso con el detalle de las tareas propias del campo; o desde la descripción psicológica de algunos componentes hasta las relaciones interpersonales, algunas afortunadas y otras de solución más delicada.

Además de la evolución de la narración, cuyo objetivo es el funcionamiento óptimo de la cooperativa, observamos cómo otras pequeñas historias se suceden integradas en aquella. La situación del convicto generoso (huido de la justicia), o la aparición de la perversa chica (una suerte de prostituta buscavidas), adquieren un sentido de pulso moral entre el bien y el mal, que se resolverá con fortuna y que aportan un sesgo decisivo al objetivo de la película.

Como también asistimos a un estado de tensión in crescendo como consecuencia de la traición inminente de John, el carismático líder y esposo de Mary, que según todos los indicios huirá con la joven chica que lo seduce; paralelamente, la situación de las cosechas de maíz es cada vez más frágil, ya que la falta de agua es absoluta, con lo que el futuro de la cooperativa peligra por días. King Vidor consigue con estos dos parámetros de la trama mantener en vilo la atención del espectador, se puede decir que la historia va de menos a más, con apariencia de desastre total, hasta que en los últimos minutos todo eclosiona gracias al golpe de azar en la huida de John junto a la joven mujer, cuando escucha el agua que viene de una central cercana. Es entonces cuando arrepentido, vuelve a la cooperativa para arengar a sus compañeros a cavar zanjas por donde canalizar el agua.

Prácticamente tan sólo las primeras secuencias mantienen escenas de interiores con una puesta en escena, donde un empleado de inmobiliaria pretende cobrar el alquiler atrasado al matrimonio Sims. Pero tras ello, Vidor revoluciona en cierto modo la concepción de las puestas en escena, ya que existe profusión de secuencias en exteriores, en el mismo campo donde se desarrolla la acción con gran verismo. Es más, la parte final del film adquiere cierto tono documental, pues desaparece incluso la banda sonora reemplazada por el ruido de picos y palas, en esos minutos que recrean los trabajos de canalización. Finalmente, una música triunfal in crescendo vuelve a

tomar protagonismo, cuando el duro objetivo de traer el agua se ha conseguido. Y todo con la algarabía de las familias de agricultores en varios planos generales muy expresivos, de una alegría desbordante fiel a la felicidad que se experimenta.

En el sonido, muy relacionado con los personajes, pasadas las primeras fases de la transición nos encontramos con una producción plenamente sonorizada, donde ya la actuación se logra mediante la transmisión de las emociones y sentimientos, sin las gesticulaciones de hacía unos años antes, con una expresividad objetivada y sobre todo creíble. Hay que recordar que King Vidor perteneció a ese grupo de directores que desde el mudo, con obras muy loables, transitó hacia el cine sonoro con brillantez, su adaptación no pudo ser más afortunada en las décadas del cine clásico norteamericano en su diversidad de géneros.

A pesar de constar de actores y actrices de segunda fila, *Our daily bread* posee la virtud de acoger unas interpretaciones verdaderamente notables, desde la pareja protagonista hasta las personas en sus variados oficios, no digamos ya en la espontaneidad mostrada en las tomas de conjunto más festivas. Vidor no quiso echar mano de actores consagrados, muy al contrario, como ya ocurriera en *The Crowd* sus inquietudes le llevaron a interesarse por un elenco que transmitiera credibilidad y cercanía.

Otro elemento de primer orden es el sobresaliente montaje de imágenes en dicha parte final.

“Influenciado por el montaje de las películas de Serguei Eisenstein, *Our daily bread* tiene su escena culminante en el momento de riego de la tierra, una serie de planos magistralmente ejecutados y coordinados de los que el propio director señalaba: Creo que el climax de la película es un ejemplo de sentido fílmico en su forma más comprensiva. Para estas secuencias Vidor utilizó de nuevo el metrónomo, logrando un ritmo sincopado, perfecto en su tensión vital y pictórica”⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ ALONSO, F., *King Vidor*. Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, C.I.L.E.H. Barcelona, 1991, p.50.

En efecto, resulta muy gratificante la influencia de la conocida composición de escenas que Eisenstein concibiera en algunas de sus obras más emblemáticas. En el filme de Vidor se nos presenta desde esa estética tan novedosa apoyada en un tono de epopeya popular, como nos recuerda Caparrós. El trabajo del montaje conlleva, en suma, todo un alarde de maestría con una técnica de reminiscencias vanguardistas.

3.C.2. Fueros Humanos



Fueros Humanos (Frank Borzage, 1933)

Ficha técnico-artística:

Título original: Man's Castle

Año: 1933

País: Estados Unidos

Director: Frank Borzage

Guión: Jo Swerling

Música: Frank Harling

Fotografía: Joseph August

Intérpretes: Spencer Tracy, Loretta Young, Marjorie Rambeau, Glenda Farrell, Walter Connolly.

Productora: Columbia Pictures

Sinopsis:

En medio de la gran ciudad y en un lugar anodino un hombre que está dándole de comer a unas palomas conoce a una muchacha hambrienta. Bill, el despreocupado hombre, consiente que Trina, la chica solitaria, le acompañe en su recorrido habitual por la ciudad donde su trabajo es el de "hombre-anuncio": cada día tiene que promocionar diversos productos a través de un cartel luminoso adosado a su cuerpo, en su trayecto por las calles atestadas de gente. Muy pronto Bill y Trina se hacen novios y conviven en una chabola del extrarradio, junto a otras casas mugrientas, que forman un minúsculo poblado entre basuras y desechos urbanos. Y muy pronto ella se queda embarazada, pero él no quiere comprometerse del todo y apuesta por su libertad individual, a pesar de que se llegan a casar simbólicamente. La vida en la marginalidad es dura, además de que algún que otro vecino les pone alguna traba; pero ellos se acostumbran, si bien, Bill, prefiere que Trina no pase apuros y decide dar un robo para que ella pueda regresar a su casa y él seguir su camino. El atraco se

frustrará pero la joven pareja logrará huir en tren convencidos de que el futuro les será afortunado.

Contexto socioeconómico

Con *Fueros Humanos* de nuevo nos encontramos en una evidente coyuntura de plena postración social y económica en Estados Unidos, por cuanto se relata una historia inmersa en la etapa inmediata que sucedió al “crack del 29”.

Conocidas ya algunas de las consecuencias en el ámbito rural a través de ciertas películas significativas, toca analizar también desde otra ficción, la realidad de unas capas sociales ubicadas ahora en el ámbito urbano. Porque es obvio que tanto *El pan nuestro de cada día* como *Las uvas de la ira* nos presentan fidedignamente las consecuencias adversas de la crisis en el mundo rural; pero dicho esto, no se nos puede escapar que la Gran Depresión afectó a la sociedad de todas las ciudades, con rasgos muy similares, en el peor momento de la historia reciente del país norteamericano. Por tanto, en general, una película como *Man’s castle* puede extrapolar la representatividad de sus vicisitudes urbanas a las estaban sucediendo en la gran mayoría de ciudades.

Desde un punto de vista histórico, tampoco debemos olvidar que los pujantes municipios de las primeras décadas del siglo XX acogían sin complejos a las nuevas bolsas de trabajadores, del interior o extranjeros, con las consiguientes ampliaciones y planes urbanísticos. Se trataba de dar cabida a numerosos operarios en las industrias en boga que florecían en los extrarradios, o bien, en los sectores de servicios para una ciudadanía cada vez más consumista. El crecimiento de ciertas ciudades era un hecho, y tanto la costa este como la oeste y zonas del sureste de Estados Unidos vieron cómo se desarrollaban las urbes de forma imparable en muy poco tiempo con enorme presencia de habitantes.

Pues bien, una vez llegó la Gran Depresión, en las *cities* se asistió al empobrecimiento colectivo de todas esas clases trabajadoras, debido a la caída en

picado de la actividad económica en unos sectores muy interdependientes, con el consiguiente aumento del desempleo, bajada de salarios y subsidios inexistentes. Y todo debido a lo sobradamente investigado de la caída de inversión y de cotizaciones bursátiles, ruina de ahorradores, cierre de empresas, conflictos laborales.... Pero sabemos que lo más importante es que la falta de poder adquisitivo de la sociedad urbana estadounidense, acostumbrada a un nivel más que digno de vida, ya no sólo vio frenadas sus expectativas, sino que vio en peligroso retroceso su estatus.

En definitiva, el endeudamiento de las clase medias les empujó a formar parte de las clases más menesterosas, y todo de forma abrupta y sistemática. Los desahucios por impago fue una constante, y de tal la magnitud fueron las consecuencias de la crisis que cuantiosas bolsas de familias se vieron abocadas a malvivir en barrios míseros y depauperados, por lo general situados cerca de zonas infectas en los márgenes de la ciudad.

Sería, pues, en este contexto socioeconómico donde Borzage emplazara *Fueros Humanos*. Al igual que en otros filmes de raigambre social, el director quiso aportar su creatividad cinematográfica al servicio de los problemas lacerantes que sufría buena parte de la ciudadanía, obligada a recurrir a trabajos mal remunerados o la mendicidad, como ya preconizara Vidor en *The Crowd* antes de 1929, y expusiera en *Our daily bread* ya en plena Depresión.

Las secuencias cinematográficas de *Man's castle* denotan a las claras esa carestía socioeconómica generalizada, desde el mismo escenario paupérrimo hasta la naturaleza de los personajes. En seguida nos hacemos idea del contexto, pero será la actuación de esos prototipos la que nos oriente sobre la degradación de aquellos grupos en declive. Al respecto, basta fijarnos en el cinismo de Bill, un pobre más pese a su trabajo de poca monta, que se sabe fracasado que pero se adapta a la penuria; o bien, la representación de la gente hambrienta en la personificación de Trina, pululando por las calles o agotadas en los parques, o en el malvivir de las chabolas.

En general, fueron cientos de miles de personas las que no tenían otra opción que hacinarse en unos suburbios faltos de los servicios más elementales, y *Fueros Humanos*

diseciona a través de una romántica historia, no exenta de cierta escabrosidad, la adversidad en que vivían dichos colectivos de manera muy próxima. Por ello, retomando a Caparrós⁴⁵⁹, en el papel de testigo valioso que adquiere el cine para representar la realidad histórica, la película de Frank Borzage nos ofrece una credibilidad muy cercana al documental más elocuente sobre aquella época, siempre pese a su factor ficcional o de selección de imágenes.

En conclusión, los elementos primordiales de ese contexto de carestía económica y de miseria social en las vidas de la Gran Depresión están muy presentes en *Man's Castle*. Al ambiente destartado de las afueras, con la cochambre que inspiran las chabolas, se suman los vagabundos habitantes de la cara menos amable de la ciudad, y también relaciones de amor, desesperanza y solidaridad, o los trapicheos entre iguales en busca de supervivencia cotidiana... Por ello, habría que defender que muy pocas películas trabajaron tales temas con tal desnudez en aquella época inmersa en la Depresión, todo lo cual nos enseña que la propuesta de Borzage va más allá del melodrama, dejando entrever la hostilidad de un mundo palpable, al igual que hicieron otros directores de prestigio.

Contexto cinematográfico

El panorama de la industria cinematográfica de los primeros años treinta no dejaba de ser poco halagüeño, al igual que el resto de sectores productivos de Estados Unidos. Era evidente el bloqueo de numerosas iniciativas artísticas, que vieron postergadas su aparición en las salas, como también el declive de compañías, desaparecidas o absorbidas, de despidos masivos, de actores mal pagados y de cierre de numerosas salas a pesar de la proliferación de los programas dobles.

Dicho lo anterior, en el entorno de 1933, cuando *Man's Castle* se llevó a cabo, se originó la gran paradoja del cine norteamericano ya comentada, como un fenómeno

⁴⁵⁹ Véase CAPARROS, J.M., *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, [1ªed. 1997], p.15.

poderoso que dura hasta hoy, como sabemos, pero que en aquellos tiempos muy pocos presuponían su alcance y energía.

Explicadas ya con exhaustividad los factores fundamentales por los que Hollywood se asentaría como baluarte internacional, basta recordar con brevedad varios de ellos para seguir aportando esas nociones de peculiaridad y de contradicción en unos momentos de crisis implacable, donde estaba comenzando el periodo clásico norteamericano.

En primer lugar, en un nivel economicista hay que rescatar aquellas frases de David Bordewell y Kristin Thompson ⁴⁶⁰ con las que exponían la enorme influencia del mundo financiero, precisamente gran causante de la crisis de 1929, sobre las decisiones de los dirigentes del mundo del cine a la hora de promocionar unos u otros filmes. Es más, la resistencia tras la crisis de valores bursátiles de ciertas empresas relacionadas con el cine fue un hecho. En suma, la industria iba a asistir a fuertes modificaciones donde la rentabilidad se anteponía ante todo, fruto de los intereses de las entidades bancarias.

Todo ello viene a corroborar que en la naturaleza de toda realización, no sólo en su mayoría primaba la cuestión comercial en detrimento de lo propiamente autoral, como sabemos, sino que también se dejó por parte de las instituciones un campo demasiado libre, y prometedor, a una de las pocas industrias que sólo desde una gran transformación en su gestión económica podía tirar del país. Como decía Sadoul⁴⁶¹ en su estudio sobre los *producers*, se estaba asistiendo a todo un cambio estructural de diseño en el proceso de trabajo, que afectaba a todo el conglomerado de producción cinematográfica, y que era controlado por expertos económicos. Protagonistas, guiones, recursos técnicos, géneros, etc., todo era sometido a una elección y a una supervisión de los nuevos gestores con el fin de optimizar gastos y rentabilidad, a veces con el beneplácito estatal.

⁴⁶⁰ Véase BORDWELL, D. y THOMPSON, K., *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós, Barcelona, 2002, pp.352-353.

⁴⁶¹ SADOUL, G., *Historia del Cine Mundial. Siglo XXI*. México D.F.-Madrid, 1991, p. 255.

Con frecuencia, la en principio protectora *National Recovery Act*, o Ley de Recuperación Nacional, era obviada por la sociedad de inversores financieros y compañías del cine que veían en el monopolio oportunidades ilimitadas. Pero con el paso del tiempo y a pesar de las quejas de algunas *minors*, el gobierno demócrata pasó por alto las infracciones de aquellas *majors* que estaban creando miles de puestos de trabajo merceda a la masiva producción.

En cuanto a la propuesta de la traducida como “Fueros humanos”, también se integró en los nuevos métodos de producción. Al tratarse de una pequeña historia romántica, y al erigirse en un filme donde el ciudadano reconocía de inmediato el ambiente social que envolvía a la historia, se estaba apostando por un valor seguro, donde la afluencia del público se vería confirmada. En suma, el filme de Borzage entraría a formar parte del gran número de realizaciones similares impulsadas por aquellas alianzas financiero-cinematográficas, cuya prioridad estaba clara.

Sin embargo, *Man’s Castle* obedece a una tesitura anormal, pues hay que apuntar algo ya esbozado: que la propia decisión de Borzage por exponer ciertas cuestiones, aun de manera secundaria, fue de tal grado que se había salido en buena medida de los cánones de producción establecidos. Resulta palmario que infinidad de narraciones románticas eran llevadas al cine, pero una historia inmersa en un ámbito de pobreza extrema mostrada abiertamente no podía ir, en principio, más que en contra de los intereses empresariales, de ahí el equilibrio conseguido por la Columbia por esta apuesta.

Por otro lado, a la gran paradoja de aquel contexto de Depresión también pertenece el factor de asistencia a las salas, como ya se ha visto. Sin demasiadas expectativas, al público desempleado y pobre de los años treinta no le resultaba muy difícil acudir al cine, bien porque el gobierno le amparaba como ha expuesto ampliamente Muscio⁴⁶² (“panem et circenses”, Hoover dixit), bien porque el cine conllevaba una evidente evasión de los problemas cotidianos. Por tanto, también se

⁴⁶² MUSCIO, G. “El cine americano de los años 30”, en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932- 1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.25.

asienta en esa singularidad por el gusto por “consumir cine” en tiempos difíciles, un fenómeno cultural que alimentaba a las compañías, algunas de las cuales reservaban un porcentaje menor para películas como la de Borzage.

De las principales que subsistieron e incluso crecieron exponencialmente, la Columbia fue una de las que más facilitaron realizaciones de tipología social. En efecto, el jerarquizado sistema de estudios no impedía producir de vez en cuando realizaciones donde se trataran asuntos menos livianos, diferentes a los tratados comúnmente en el resto de géneros. Así lo demostró también la United Artists con Chaplin y Vidor, y la Columbia con Capra y Borzage, como se ha comprobado.

Por consiguiente, se puede defender la idea de que la confianza de dichas *majors* por esta categoría de productos (al fin y al cabo no dejaban de suponer un espectáculo comercial, no tanto cultural en aquella época), constataba que al público no le desagradaba contemplar las vicisitudes que ellos mismos padecían, que al espectador le venían muy bien fijar su condición social a través en una realidad ficcional que lo estaba redefiniendo, pero sobre todo, que todavía quedaba espacio para soñar en nuevas posibilidades. Por ello, este cine obraba el milagro de aglutinar sociológicamente la reflexión y la esperanza del americano medio, como ningún otro medio o institución era capaz: ni la radio, ni la música, ni los nuevos dirigentes mediáticos o políticos.

También habría que señalar que con la consolidación de los géneros con sus reglas preestablecidas, en el contexto cinematográfico de los años treinta resultaba muy difícil abrirse camino con realizaciones como *Man's Castle* (de hecho la película no tuvo un éxito abrumador como otras en la Gran Depresión, además, no olvidemos que las inquietudes del público residían en su mayoría en la pura evasión).

Nos hallamos en unos momentos en que los géneros más relevantes estaban configurando sus rasgos reconocibles por el espectador, que conformarían la época dorada de todos conocida. Recordemos a principios de la década el estilo cómico de los hermanos Marx y las comedias de Capra o Lubitsch, pero también los westerns de

Ford o Walsh, los musicales de Bacon, o el terror de Browing o Whale, tendencias sólidas con las que el film de Borzage habría de convivir.

Se debe resaltar que el nuevo gobierno demócrata con su reformista “nuevo trato”, acogió la obra de Borzage como un icono más para insuflar el ánimo colectivo. Consciente de la ideologización del cine, más acentuado en Capra y Vidor, las iniciativas oficiales caminaban en paralelo con la creatividad de los cineastas implicados en abordar tales cuestiones. Incluso los filmes más aceptados de aquella época, las comedias, presentaban los problemas sociales en numerosas ocasiones como trasfondo, logrando un clima social de gran veracidad, como nos recuerda Echart⁴⁶³, pero siempre con el “final feliz” dispuesto a fomentar ilusión y esperanza.

Por último, ya se ha comentado el cambio radical que experimentó el conjunto de los actores en el nuevo contexto de Depresión. No podía arrojar ninguna sorpresa que el mundo de la interpretación sufriera unas consecuencias considerables, al igual que el resto de miembros de la industria. Siendo esto así, hay que señalar que lo visible del mundo del cine eran los actores y actrices, a la fuerza reconvertidos (algunos desde el divismo).

Sí que resultaba sugestivo que las nuevas fórmulas de actuación querían asemejarse a la vida común norteamericana, con intérpretes que hacían de la espontaneidad su sello propio. Aquellos tipos joviales y próximos suponían un intento de americanización como signo de identidad, algo que el cine estaba promoviendo desde una sencillez muy aceptada, y algo que nos encontramos en *Man's Castle*.

El sentido de Man's Castle

En primer lugar habría que advertir la impronta de romanticismo que posee *Man's Castle*. Está concebida como una historia melodramática, una tipología muy

⁴⁶³ Véase ECHART, P., *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Laertes, Barcelona, 2005. p.33.

aclamada en las décadas de los años veinte y treinta. Se trataría de un filme acompañado por el sustrato social de los personajes, pero parecería primar la trama entre Bill y Trina que se desarrolla entre el afectividad y el amor. Es permanente la relación íntima que ambos sostienen, con sus anhelos y momentos plenos de ternura.

En este sentido, ahondando aún más en la razón *Man's Castle* y de la mayor parte de las obras del director norteamericano, Miguel Marías dice:

“Borzage sentía lo que contaba, sin arredrarse ante el previsible fracaso ni deponer su fe en la perdurabilidad del amor. Era de los que piensan que el amor es maravilloso. Lo primero que llama la atención de cualquiera de sus películas es la luminosidad que parece emanar de los propios seres que las habitan. Imágenes y cámara tienen un ritmo peculiar, pues palpitan como corazones. No hay películas donde la pasión sea tan auténtica, ni ha dado el cine imágenes tan radiantes de dicha como las de Borzage, ni momentos de tristeza tan punzante”⁴⁶⁴.

Ciertamente, el interés de *Fueros Humanos* se dirige a mostrarnos la sensibilidad íntima entre dos personajes contrapuestos, que pese a ello se enamoran. Pero lo realmente sorprendente es que les une un contexto desgraciado donde conviven en armonía y querencia mutua, si bien, con la personalidad y anhelos tan distintos de ambos. Así, mientras Bill simboliza la libertad del hombre, la dignidad insobornable, e incluso su unión con la naturaleza a través de esa ventana en el techo por la que observa las estrellas, Trina sueña con una cocinita como símbolo de la unión amorosa y de la estabilidad del hogar. Además, la rudeza de Bill es muy distinta a la candidez de Trina, aunque él siente un amor sincero por ella.

⁴⁶⁴ MARÍAS, M., [www.elcultural.es/revista/cine/El ensueño de Borzage/ 19092001](http://www.elcultural.es/revista/cine/El_ensueño_de_Borzage/19092001). Consultado el 15 de septiembre de 2014.

Y Tag Gallagher resume así la importancia del amor en la obra de Borzage, que éste escenifica en algunas secuencias románticas memorables:

“Las caras se funden entre sí. Lo carnal, lo espiritual, lo sexual, lo trascendente...todo es una cosa. Borzage es melodrama igual que Mahler es música. La vida en sí misma es melodrama, solía decir él. Como en Nicholas Ray, habita en el éxtasis del amor con una simultánea aprehensión de la felicidad en un mundo brutal”⁴⁶⁵.

Con todo, en esa tesitura desde donde asentar la narración romántica se puede deducir su factor vital: que la relación amorosa discurre en la misma dirección que el ámbito socioeconómico de Depresión norteamericana en Nueva York, con el río Hudson como elemento que recoge el marchamo de penuria absoluta de las chabolas de las riberas. Es decir, Borzage pretende que apreciemos una relación creíble entre una pareja convencional, pero lejos de situarla en los ambientes tratados al uso, entre clases medias o acomodadas, lo lleva al terreno de los más desfavorecidos.

“What separates the good from the bad, is the sincerity of belief in the power of goodness and love at the heart of the sentiment. Borzage here utilizes the difficulties and trials of surviving during the Great Depression in order to reflect upon the resilience of romantic love and the courage to do the right thing under those circumstances. This scenario actually takes a genre that is sometimes stuck in the clouds and then blends in a kind of kitchen-sink realism that gives the film (and many of Borzage’s films) a superbly balanced romantic tone”⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ GALLAGHER, T., “Directores de Hollywood”, en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.344.

⁴⁶⁶ <http://filmsworthwatching.blogspot.com.es/2014/06/mans-castle-> Consultado 1 de septiembre de 2014

“Lo que separa lo bueno de lo malo, es la sinceridad de creer en el poder de la bondad y del amor en el corazón de los sentimientos. Borzage utiliza aquí las dificultades y pruebas de supervivencia durante la Gran Depresión con el objetivo de reflexionar sobre la resistencia del amor romántico y de la valentía para hacer las cosas bien bajo esas circunstancias. Este escenario toma actualmente un género que está a veces atrapado en las nubes, entonces se mezcla en una clase de realismo de fregadero que aporta al filme (y a muchas de las películas de Borzage) un tono romántico estupendamente equilibrado”.

Resulta tanto más creíble cuanto que aquellas clases sociales normalizadas que se vinieron abajo pueden quedar retratadas por Bill y Trina. El director se iba a emplear a fondo en exponer sin trabas la verdad de aquellos ominosos años. Desde su honestidad creativa, entró a formar parte de aquel grupo de cineastas cuya responsabilidad les llevaría a abordar la cuestión social desde la pedagogía de las imágenes en la pantalla. Porque toda la sociedad era consciente de vivir en un estado de decaimiento duro y largo, pero el hecho de representarlo en el cine suponía todo un compromiso público, más allá de la impronta artística.

Por tanto, el trabajo del director se asemeja sobremanera al de King Vidor y al de John Ford, en *El pan nuestro de cada día* y en *Las uvas de la ira*, respectivamente. En ellas resulta palmaria la intención de exponer las vicisitudes de aquellos grupos que sufrieron de primera mano las consecuencias de la crisis, ahora bien, existen notables diferencias que se han de dilucidar para seguir ahondando en el sentido prioritario de *Fueros Humanos*. Hay que argüir que si en la película de Vidor se nos muestra el periplo de una pareja que marcha de la ciudad al campo a buscarse la vida, y en la de Ford el desplazamiento es en el interior del país con igual objetivo, Borzage desentraña las experiencias mismas de los marginados de la ciudad, mostrando con toda su crudeza el enquistamiento de unas vidas sin porvenir.

Porque al fin y al cabo, existe un deseo de cambio en los miembros de la nueva comunidad en *Our daily bread*, que proceden de los variados oficios urbanos, y

también en las familias que marchan de Oklahoma a California en busca de “El Dorado”; sin embargo, en *Man’s castle* el estado de permanente pobreza de los habitantes del grupo de chabolas es absoluto, la desesperanza y el abatimiento, pese al buen humor del protagonista, denota un total falta de autoestima y de parálisis totales. Tan sólo Trina es capaz de soñar, sin grandes aspiraciones, a nuevo estatus en la gran ciudad que alberga a miles de desafortunados.

Un cierto pesimismo se deriva entonces de la pequeña relación amorosa surgida por azar. El melodrama está servido y existe un interés que va creciendo para saber el desenlace, sobre todo porque sabemos que Bill se marchará tarde o temprano dejando a Trina sola, sin posibilidad de sustento, para lo que él comete el atraco luego frustrado con la idea de no dejarla desamparada. En consecuencia, no hay salida en la gran ciudad de la Depresión, no hay trabajo y la pobreza lo envuelve todo, de ahí esa descorazonadora visión de la vida desde la perspectiva de los autores de la historia, el escritor Lawrence Hazard y director Frank Borzage.

Por el contrario, otro enfoque llevaría a pensar en un optimismo, si bien matizado, que se desprende sobre todo de Bill y que contagia a Trina. Su visión despreocupada de la vida, donde sólo intenta ganar el dinero necesario para sobrevivir a corto plazo, le hace concebir su existencia como algo liviano, casi divertido, sin grandes aspiraciones. Todo lo cual, llega a preservar la idea de que esa aparente alegría se revuelve contra sí misma, puesto que nos lleva de nuevo a reflexionar sobre el verdadero patetismo de aquella sociedad urbana arruinada.

Otro elemento muy revelador es el sentido aportado por los diversos símbolos empleados, que encierran ciertos valores a tener en cuenta. Ya se ha esbozado la postura de Bill y su ventana abierta en el techo, metáfora del deseo de libertad, a lo que habría que sumar el ruido periódico de un tren que indica el anhelo del viaje para lograr esa libertad, y la posibilidad de salir de la miseria. De nuevo un elemento crucial como el tren, tantas veces representado en las películas sobre la Depresión, alegoría de la esperanza de huir para conseguir el “sueño americano”, el bienestar social y familiar.

Será ese tren el que sirva de soporte imprescindible para el final feliz de la historia de Bill y Trina. A pesar del trasfondo dramático de la relación romántica, con el amago de la marcha de Bill, a pesar del deprimente vertedero donde habitan, chamizos donde se refugian los vagabundos, la narración concluye con un mensaje de convicción en un futuro mejor cuando la pareja se marcha en el tren. En apariencia el entusiasmo ha ganado a los malos augurios, las directrices en el sentido de auspiciar una película esperanzadora se han cumplido, pero Borzage nos ha dejado un poso inigualable del lamentable estado de las cosas en los arrabales de las ciudades de la Gran Depresión.

Aspectos formales

Con *Man's Castle* nos adentramos en la adaptación de una obra teatral de Lawrence Hazard, algo más sórdida que la película que Frank Borzage llevaría a cabo con los mismos parámetros argumentales. No obstante, hay que señalar que la película tuvo problemas con la censura, ya que se estrenaría justo cuando entraba oficialmente el Código Hays, que impedía mostrar un embarazo fuera del matrimonio legal, como el que experimenta Trina. Por tanto, algunas partes del argumento tuvieron que ser notablemente modificadas.

Todo una diversidad de recursos técnicos nos ofrece un filme que tiene en el recurso a los primeros planos, muy acorde con el dramatismo de su sentido, y planos medios centrales, muy cercano a lo teatral, su sello de identidad. Pero también la cámara toma planos generales necesarios, que aunque más limitados, nos dan idea del perfil grandioso de Nueva York, con el archiconocido puente de Brooklyn y el río Hudson, o bien, del decadente poblado de chabolas donde Trina aparece más a menudo, o de las mismas calles de la ciudad, con Bill como protagonista.

En este sentido, en las calles es donde Bill hace las veces de hombre-anuncio, juega al beisbol con los chavales del barrio, o los entretiene como payaso con largos zancos, algo que recoge las influencias de *The Crowd*, que Vidor realizara cinco años antes. Los trabajos de Bill, en consecuencia, recuerdan a los de John Sims en la obra vidoriana, empleos de poca monta con los que subsistir a malas penas.

La caracterización del poblado de casuchas mugrientas, así como de sus interiores, resulta de lo más veraz. Su autenticidad descansa en la inexistencia de una mínima ordenación de las casas, y sobre todo, en los muebles semiderruidos y enseres roñosos, propios de una pobreza que preside todo el ámbito. La estrechez de los hogares de la pareja protagonista, así como los de sus vecinos, determina una precariedad que es reconocida por el público espectador, como unos espacios que ejemplificaban los miles de guetos y extrarradios de los suburbios.

Por otro lado, uno de los momentos clave de *Man's Castle* es la optimista escena final antes esbozada, con un travelling elevado en retroceso que recoge a los enamorados sobre el tren, marchando hacia el prometedor futuro, todo un alarde de control técnico. Al respecto, la cuidada iluminación de los interiores, con matices y sombras expresionistas, ayudan a poner de relieve algunas tramas algo pérfidas, como en la de las insinuaciones de un vagabundo vecino de la pareja a Trina; o en las negociaciones para cometer el robo de la empresa. Muy al contrario, la luz se expande al iluminar el rostro subyugado de Trina, que invoca pureza y bondad, o cuando la pareja vive la intimidad del amor.

En cuanto a los intérpretes, Spencer Tracy da vida a Bill, desde su socarronería de un hombre con un orgullo peculiar, pues en fondo no es más que un buscavidas con trabajos precarios. El actor acomete uno de sus primeros trabajos más notables, con gran libertad de acción para mostrar la elocuencia y los principios de integridad de su personaje. Loretta Young, en el papel de delgada mujer sin destino (Tracy la llama "huesitos"), aporta una verosímil convicción de abnegada compañera que respeta fielmente las decisiones de su pareja. Su papel comedido le añade fuerza, en cambio, a la historia.

En cuanto a los personajes secundarios, están muy bien definidos y representan fidedignamente su rol, desde el perverso mendigo que promueve el robo, Bragg, interpretado por Arthur Hohl, hasta Flossie, recreada por una vieja actriz llamada Marjorie Rambeau como desgraciada mujer alcoholizada, que protege a la pareja de los peligros de aquél y les ayuda a escapar. Por su parte, Walter Connolly en el papel

de Ira, un vecino que hace las veces de sacerdote casando a Billy y Trina, actúa con gran verosimilitud.

Los diálogos y las alocuciones a la pobreza son significativos de la situación socioeconómica que se está desarrollando en la historia. Así, el cínico Bill hace alusión en el restaurante a que “Hay doce millones de personas sin trabajo en este país, y muchas se mueren de hambre”; o bien, en los mismos sueños hacia una vida mejor que tienen los miembros de la chabolas, si bien, poco hacen para prosperar.

En síntesis, el gran peso de *Fueros Humanos* lo llevan los personajes. En efecto, tanto Bill como Trina, pero también sus tres vecinos del poblado chabolista, desempeñan su papel con coherencia, ya que representan a unos pobres diablos muy propios de aquella marginalidad que conllevaba la Depresión urbana

3.C.3.Los viajes de Sullivan



Los viajes de Sullivan (Preston Sturges, 1941)

Ficha técnico-artística:

Título original: Sullivan's travels

Año: 1941

País: Estados Unidos

Director: Preson Sturges

Guión: Preson Sturges

Música: Leo Shuken

Fotografía: John F. Seitz

Intérpretes: Joel McCrea, Veronica Lake, Robert Warwick, William Demarest,

Productora: Paramount Pictures

Sinopsis:

Un reconocido director de cine de Hollywood, John Sullivan, que ha obtenido grandes éxitos gracias a sus películas de entretenimiento, decide cambiar su registro cinematográfico y apostar por otro tipo de historias en consonancia con la realidad social que vive Estados Unidos. Su conciencia le pide que se ponga en el papel de los demás y para ello, le comenta a su equipo directivo que la mejor manera de llevar a cabo su objetivo es hacerse pasar por un vagabundo más. Tras discutir con sus productores y disfrazarse como un pobre, Sullivan sale a recorrer el país con el azar como aliado, a experimentar de primera mano las vicisitudes que sufren los más menesterosos en la "América profunda". Pronto le ocurrirán diversas historias curiosas en su nuevo periplo, entre ellas, la de conocer a una guapa chica, Silvia, que aspira a convertirse en actriz. Ambos confraternizan y tras confesar Sullivan a la chica su verdadera identidad, regresan a casa de éste para reponerse de las fatigas sufridas. Pero Silvia se encandila con el proyecto del director de intentar conocer en lo posible las penalidades de los pobres, y entusiasmada, sale de nuevo con él en busca de experiencias sobre la vida real, con la idea de ayudar a los desfavorecidos. Será

entonces cuando tras varias acciones altruistas, intentando impartir justicia y caridad, Sullivan es acusado tras un episodio confuso y es apresado durante meses. Nadie cree quién es él en realidad, el castigo en la cárcel es demasiado duro, pero la fortuna le depara que se rescatado y reintegrado en la vida normal, si bien, con algunas ideas valiosas de sus viajes.

Contexto socioeconómico

Sin gran dificultad se puede apreciar que el momento histórico de *Los viajes de Sullivan* se inserta en la Gran Depresión americana de los años treinta. Dicha obviedad obedecía, como ya se ha comentado ampliamente, al consabido colapso económico de todos los sectores productivos que sufrió Estados Unidos, a la insuficiencia de inversiones, al desempleo masivo...al desplome generalizado de su economía, en definitiva. Ya vimos las aportaciones de Galbraith, de Krugman y otros al analizar los resultados nefastos de una etapa larga de crisis económica, pues durante toda la década de los años treinta la carestía y la falta de crecimiento persistió sin tregua.

El panorama económico que había de soportar el país, luego de la infausta gestión del gobierno que encauzó la debacle, no había podido tener unos resultados más lamentables. Cuando se encara la década nos hallamos ante una generalizada quiebra de empresas, industrias y bancos, motores de la economía, una paralización económica en las ciudades con un consumo paupérrimo de bienes, una acumulación masiva de stocks sin salida al exterior dada la coyuntura internacional, un agostamiento de cosechas por falta de labor y sobra de daños climatológicos...

Un periodo de especial trascendencia ha sido sobradamente investigado, como sabemos, por historiadores, economistas y sociólogos (así como por hombres y mujeres del cine), y los datos coincidentes nos hablan de un escenario de auténtica decaimiento. A señalar que el término “Gran Depresión” ha sido utilizado por aquellos al aludir tanto al abrupto bajón en los índices principales de la economía, ocurridos en las semanas, así como a la larga etapa de tiempo sufrida por la población en la carestía común.

Incluso el gobierno demócrata posterior, con un “Nuevo Trato” que pretendía insuflar confianza en los negocios y esperanza social, se vio impedido durante años para levantar el país. El paquete de medidas económicas y sociales de la Administración de Franklin D. Roosevelt tampoco reactivó la economía, que volvió a entrar en una profunda crisis en 1937, aunque gozara de una gran popularidad. En realidad, estas medidas, tuvieron un signo similar a las de Hoover (grandes obras públicas, controles de precios, alta regulación, políticas de rentas), aunque con una mayor preocupación por los sectores más desfavorecidos que estaban padeciendo un estadio de desempleo descomunal.

En cuanto a la sociedad en sí, ya hemos comprobado cómo las consecuencias se tradujeron en una década de deterioro del nivel de vida, de ruina de las clases medias, de enormes cifras de personas sin trabajo, de expectativas frustradas en la ciudad y en el campo, de vagabundos deambulando de un estado a otro de la Unión huyendo de la miseria, etc., algunos aspectos que van a quedar reflejados fidedignamente en Sullivan's travels.

Y a la altura de 1941, cuando se realizó la película de Preston Sturges, doce años después del estallido de la crisis y cuando esta remitía, todavía se estaba experimentando en el país algunas vicisitudes desgraciadas que socavaban las aspiraciones de la sociedad. En este sentido, hay que subrayar que el filme se halla en una doble dimensión temporal que posee fuertes similitudes. A ese año de producción se añade el hecho de que se está recreando una historia típica de los años treinta. Por ello, la contemporaneidad es contundente, es decir, que la realidad socioeconómica de Norteamérica de la crisis se extrapola a las experiencias de Sullivan desde el plano ficcional.

Se ha de hacer constar que en aquellos tiempos existían fases de auténticas hambrunas en determinadas zonas del país, a las que se intentaba paliar desde la caridad de los exiguos comedores colectivos, puesto que la inexistencia de subsidios estatales era absoluta. Por consiguiente, el recurso a la limosna y al vagabundeo era muy frecuente, con el tren como aliado indispensable para marchar a mejores

territorios, en definitiva, unos elementos muy arraigados en la idiosincrasia del Estados Unidos de la Depresión y muy susceptibles de llevar a la pantalla.

También hay que destacar una sustancial novedad que se instala en *Los viajes de Sullivan*, que la diferencia de las dos películas anteriores, desde el plano social. Porque si en *El pan nuestro de cada día* y en *Fueros Humanos*, se nos presentan unas vidas míseras, golpeadas por la situación económica, que tienen que buscarse difícilmente la vida, en *Los viajes de Sullivan*, sin dejar de lado la existencia de los pobres, el personaje principal procede de una clase tan acomodada cual es la de un enriquecido director de cine con mucho dinero y buenas propiedades.

No hay clases sociales ricas en las películas anteriores, ni si quiera clases medias. Todos los miembros de la cooperativa de *Our daily bread* tienen que luchar desde abajo, nadie destaca por tener algo más de dinero o suerte material. Igualmente el grupo de mendigos urbanos de *Man's Castle* han de convivir penosamente (aun sin quejarse demasiado ya que algunos tienen trabajos de mediopelo), en un poblado de chabolas que les identifican como seres desclasados y paupérrimos. No es el caso de *Sullivan's travels*, pues habiendo abundancia de pobres, también hay ciertos prototipos de miembros de unas clases pudientes, con sus problemas materiales resueltos holgadamente.

Será en ese contraste abismal donde reside buena parte del sentido social que Sturges insufla en un argumento, cuanto menos rocambolesco, de ahí el reconocimiento del filme. El director muestra sin tapujos la desdicha de unos desheredados que no tienen otra salida que malvivir deambulando por el exterior, pero al mismo tiempo recoge el sistema de vida de Sullivan, de su propia profesión y de lo que le rodea: el exitoso mundo del cine con sus productores, así como su mansión y sus sirvientes. Por tanto, hay que abogar por la idea de que, será con esa disparidad de estatus donde Preston Sturges logre una caracterización de veracidad de tal orden, que consigue inyectar en el espectador una buena dosis de madurez reflexiva sobre la coyuntura de su país, y lo más sorprendente, desde un humor latente.

Contexto cinematográfico

Una prueba palpable de que el tema de la Gran Depresión suscitaba un enorme interés, capaz de inspirar la obra de cineastas en la época de su desarrollo, fue que el mismo Preston Sturges también quiso sumarse desde el principio de su trayectoria. Se ha de remarcar la idea, por tanto, de que un periodo histórico de tal magnitud, fue uno de los temas que mayor turbación provocó en los años treinta, a aquellos que supieron alternarlo con otro tipo de filmes de distinta raigambre cinematográfica. Porque fueron ellos los que mostraron, sin ambages, el estado catatónico de la economía y de la sociedad norteamericana; fueron ellos los que desde su impronta autoral, significativa y estética, los únicos que enseñaron a sus compatriotas la realidad del país.

A señalar que ya en 1940 Sturges dirigiría *El gran MacGinty*, la historia de un mendigo reconvertido en candidato político para cometer un fraude electoral en el periodo de poscrisis norteamericana, obteniendo un Oscar al mejor guión, escrito por él mismo (como más tarde obtendría un importante premio por *Sullivan's travels*, el National Board of Review). Pronto pues, se implicaría Sturges en retratar lo que estaba ocurriendo en Estados Unidos. Su corta carrera no le impidió recoger algunas imágenes directamente sonsacadas del mundo circundante, con la efectividad que mostraron sus coetáneos.

Al respecto, en *Sullivan's travels* se encuentran varios guiños de directores y películas con idéntica temática. Sturges parece querer homenajearles, además de llevar a la pantalla algunos fenómenos sociales incómodos, que paralelamente a los tintes cómicos de la película proponen sensibilizar al público. Así, recordando a Wellman en *Beggars of Life* o en *Heroes for Sale* (*Gloria y hambre*, 1933), Sturges recoge la mendicidad en todas sus facetas, así como las aventuras acaecidas en aquellos trenes del azar. Y recordando a Mervyn LeRoy en *I am a fugitive from a chain gang* (*Soy un fugitivo*, 1932), plantea de nuevo el trato tan vejatorio y la inhumanidad de las cárceles de la época.

Resulta prioritario destacar que en *Los viajes de Sullivan*, el espectador asiste a un recorrido por buena parte de la diversidad de subgéneros de la década. Además de ese dramatismo por el que apostaban las películas anteriores, la película intercala las peripecias y aventuras de la pareja protagonista, o recurre a gags cómicos que incitan a la risa, como las pantomimas de Sullivan y Silvia, o se apoya en el suspense en el proceso de la extraña desaparición, o se rinde tributo al mismo cine, pues no olvidemos que es un director de cine quien decide reencontrarse con la vida real del exterior.

En definitiva, el sentido cinematográfico del filme de Sturges supone toda una escenificación de asombrosa efectividad, de lo que el séptimo arte estaba manifestando en los duros años de Depresión. Y es la precisión del inspirado director la que pone en marcha tal engranaje de tales tendencias, de modo que asistimos no a una comedia sino a una tragicomedia que las integra a la perfección y equilibradamente.

En esta dirección hay que señalar que se trata de un periodo de la historia del cine donde los géneros están consolidados. La gran paradoja del cine de Estados Unidos, más en concreto de Hollywood, se está experimentando con un alcance desconocido e imprevisible a través del estereotipo de unas fórmulas aceptadas. Y todo, donde también se recogen minoritarias realizaciones de corte social y crítico, donde el público reconoce la autenticidad de su país.

Por otro lado, *Sullivan travel's* se desarrolla a través de una originalidad y una audacia que se traducen en auténtica modernidad. Se trata de un filme inmerso en un contexto de riqueza creativa, que el cine norteamericano experimentaría a principios de los años cuarenta, y que también tendría en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*) de Orson Welles del mismo año otro ejemplo extraordinario. En efecto, pese a una temática ya conocida, el planteamiento se asienta en una nueva coyuntura de renovación cinematográfica, pasados ya los años de transición al sonoro, y lo más importante, cuando el cine clásico adquiere carta de naturaleza.

Es también el momento de *Las uvas de la ira* de John Ford, que como sabemos posee una temática similar en cuanto al periplo de unas personas que recorren el país. Pero resulta evidente que los enfoques de ambas películas son muy distintos: desde un punto de vista conceptual, si en la historia de Ford se trata de un movimiento migratorio de obligado cumplimiento en busca de subsistencia, en la de Sturges el desplazamiento al exterior lo provoca el capricho del acaudalado director de cine. Además, el drama de *Las uvas de la ira* recorre todo el metraje, mientras que en *Los viajes de Sullivan* el drama se alterna con matices de otra índole como hemos visto. En resumen, el compromiso social de Ford es mucho mayor.

Otro aspecto referido al panorama cinematográfico en el que se inserta *Sullivan's travels*, es el apoyo prestado por una *major* como la Paramount, que ya respaldara a Wellman en *Beggars of Life*. Pasados ya los años de balbuceos y de incertidumbre por su futuro, la Paramount se erigía en una de las más potentes, con proyección internacional. Y pronto la compañía iba a descubrir en Preston Sturges un talento incuestionable para su proyecto, al igual que encumbraría a otro tipo de directores y realizaciones de índole muy diferente.

“Los primeros años cuarenta la preponderancia del género cómico verbal no hizo más que acentuarse, al igual que la tendencia a combinar lo cómico con números musicales. La Paramount reuniría a un reputado cantante de gran encanto, Bing Crosby, al que se añadió una hermosa muchacha también cantante, Dorothy Lamour⁴⁶⁷”. La comedia en su más rica variedad triunfaba en el tránsito a la nueva década. De costumbres, psicológica, sátira (como ciertamente parece *Sullivan's travels*)...; todas eran muy aceptadas siempre que poseyeran humor y desenfado (recordemos el estilo Lubitsch), con la garantía de un buen hacer artístico en las estructuras que el cine atesoraba, y con el objetivo del mero entretenimiento para una sociedad que empezaba a dejar atrás la Depresión.

⁴⁶⁷ COURSDON J.P., “La evolución de los géneros”, en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932- 1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.289.

En efecto, es una etapa donde las *majors* han dado un paso más y el cine burlesco y la comedia son ampliamente respaldados para satisfacción del público ávido de sensaciones nuevas. Y junto a *Los viajes de Sullivan*, en esos primeros cuarenta destacan películas como *Ruta de Singapur* (*A road to Singapore*, 1940), o *Mi rubia favorita* (*My Favorite Blonde*, 1942) ambas de de Bob Hope. Sin embargo, a pesar de la afinidad de Preston Sturges por la *screwball comedy*, la comedia típica americana, el director aportó algo distinto:

“A los personajes familiares (ricas herederas caprichosas, familias de millonarios, parejas sofisticadas, etc.), él prefiere a personas muy ordinarias (pero a las que pone en situaciones extraordinarias). Al marco de Park Avenue antepone el de las pequeñas ciudades de provincia. Cuando presenta a millonarios, es para exagerar la tradición de la que se burla...”⁴⁶⁸.

Añadir que en este tipo de comedias, como advierte Echart⁴⁶⁹, se denota una evidente excentricidad en el comportamiento aparentemente racional de los personajes. A los planteamientos de las historias ya de por sí disparatados, cabría añadir la ironía de diálogos y la diversidad de matices extravagantes o curiosos, tanto en el significado como en la forma.

El sentido de Sullivan's travels

Lo primero que se destacaría del filme es su arriesgada propuesta de querer interpretar un significado a través de una historia que tiene como base al mismo cine. Es decir, las inquietudes que siente el Sullivan de la ficción, es la que le transmite

⁴⁶⁸ IBIDEM, p.291

⁴⁶⁹ Véase ECHART, P., *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Laertes, Barcelona, 2005, pp. 34-35.

Sturges desde el plano real, como confesó el mismo autor. En ese “cine dentro del cine”, el director, que sufre una crisis de conciencia social ya que sus películas fáciles no le satisfacen, sale, de alguna forma, a redimirse e intentar hacer el bien. Pues bien, todo supone un remedo de la preocupación del mismo guionista y director Preston Sturges, que pretende así realizar un cine de verdad, acorde con la realidad circundante.

Y es que Sullivan, como parece ocurrirle a Sturges, llega a la conclusión de que filmar comedias mientras el país atraviesa la Gran Depresión es toda una frivolidad. Y con la descabellada idea de disfrazarse de mendigo, pretende conseguir el bagaje suficiente para rodar una película que en teoría impactará a todos los estadounidenses. Por ello, un mensaje queda claro en la intención del director, y es que el cine supone algo más que una mera proyección de historias atractivas o interesantes. Consuelo Tomás y Garrido asevera sobre *Los viajes de Sullivan*:

“Sensacional comedia, anticipada a su tiempo y deudora del pasado del séptimo arte; es el hallazgo extraordinario de un film que, rodado en 1941, presenta la idea de que el cine debe tener algo que decir, algo que transmitir, algo de sustancia valiosa en su interior. Desde esta perspectiva se trata de una obra emblemática, de una fábula, y con toda probabilidad, la mejor película de Preston Sturges”⁴⁷⁰.

Por tanto, un rasgo muy significativo al que parece aludir el alter ego de Sullivan, el mismo Sturges, parece ser el de que frente a las películas intrascendentes, frente a los contenidos previsibles, deben existir filmes que nos enfrenten con la abrumadora realidad, intentando rodar algo profundo que sobrecoja el corazón del público, para forjar una inaplazable humildad en todo ser humano.

Sin embargo, el hecho de querer experimentar en el mundo de verdad no es un camino agradable. Como ya le advierten sus productores, el director nada sabe de

⁴⁷⁰ TOMÁS, C. en <http://www.cinemanet.info/2014/05/los-viajes-de-sullivan>. Consultado el 30 de septiembre de 2014

penurias, no puede rodar sobre algo que no conoce, pero creciéndose ante la adversidad y guiado por su conciencia decide aventurarse para convivir con los desposeídos. De ahí que se pueda extraer un aspecto relevante, cual es la firme voluntad altruista con los demás, el noble deseo de ayudar a quien más lo necesita, de denunciar las desigualdades de la sociedad.

Con todo, ese objetivo ciertamente quijotesco tiene muchos matices. El mismo mayordomo le está aconsejando que desista en su aventura, y así, le comenta a Sullivan: “Con su permiso, señor, los pobres lo saben todo sobre la pobreza. Sólo a los ricos morbosos les entusiasma el tema. A ellos les molesta que violen su intimidad”. Es entonces cuando ese idealismo forzado se descubre en toda su extensión, porque no todo es de color de rosa, las cosas son más graves y sólo con las desgraciadas vicisitudes el aventurero se dará cuenta y el espectador lo sabe.

Hay que advertir por tanto que, un gran cinismo se desprende de todo ello, observemos si no, el acompañamiento que lleva en su primera salida: un camión repleto de comida y de algunos profesionales del cine, con lo que ese deseo de confundirse con los pobres queda muy impostado. Para más inri, el protagonista termina por regresar a Hollywood en contra de su voluntad tras sufrir un percance.

De todo ello queda un evidente sentido de inutilidad en la caridad prestada desde un recurso ficticio. Se puede asegurar por todo ello que *Sullivan travel's* es una película mordaz e ingeniosa. Su sarcasmo se plasma también en ese viaje interior del pensamiento del director de cine: existe un proceso irremediable en su evolución cognitiva cuando se da cuenta de que su mentira tiene los días contados. La reflexión personal del propio autor de la película, que se refleja en Sullivan, es que al final lo único que importa es la necesidad de la risa, de la comedia que se supone debe ser la misma vida.

Al hilo de todo lo anterior, José Luis Sánchez-Noriega comenta:

“Sturges, un hombre proveniente de una familia adinerada, parece apostar por la búsqueda de la felicidad inmediata a través de la risa. El tema de *Los viajes de Sullivan* ha sido muy

discutido en el arte en general y en el cine en particular: ¿hasta qué punto un relato ha de servir para poner de relieve los aspectos más lacerantes de la realidad? ¿No es mejor huir de las miserias del presente y buscar la felicidad en la alienación del humor o de la fantasía?”⁴⁷¹.

Quizá por ello otro elemento a tener muy en cuenta es el homenaje que Sturges pretende realizar, mediante los títulos de crédito iniciales, “a la memoria de todos los que nos han hecho reír: saltimbanquis, payasos, bufones de todas las épocas, cuyos esfuerzos han aliviado nuestras preocupaciones”. De esta manera, el director dirige una película divertida, donde al mismo tiempo está agradeciendo a esos cómicos que menciona su talento por hacer felices a los espectadores de todo tipo. En este sentido, téngase en cuenta que la cinta también refleja los lugares donde se reúnen los pobres, aquellos guetos y hospicios donde los desfavorecidos necesitan más que la caridad, un optimismo que les ayude a sobreponerse (recuérdese la escena de los rostros pétreos de los presos en la sala de cine, que poco después llegarán a reír al contemplar una película de Walt Disney).

Muy al contrario, un suceso donde se demuestra la soledad del hombre ante los verdaderos golpes de la vida, ante la fragilidad de su condición, es la del presidio injusto que sufre Sullivan: “Sólo en el episodio de la cárcel, cuando el experimento ha terminado, es dado por muerto y pierde su identidad va a saber de la injusticia y las vejaciones –mucho más que el hambre- que pueden sufrir las personas sumidas en el anonimato”⁴⁷².

Como también se puede encontrar un sesgo de socarronería hacia el mismo Hollywood y su modus operandi, representado en el diálogo de Silvia y Sullivan en la cafetería, sobre las aspiraciones de la joven. “Preston Sturges llevó más lejos que ningún otro cineasta anterior a él la práctica de la sátira –en sus películas muchas

⁴⁷¹ SÁNCHEZ-NORIEGA, J.L., *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*. Nossa y Jara editores. Madrid, 1996, p.341.

⁴⁷² IBÍDEM, p.342.

instituciones sufren jocosas puyas- en intrigas delirantes animadas por una perversa lógica del absurdo”⁴⁷³.

En conclusión, se puede asegurar que *Los viajes de Sullivan* es un filme admirable, que emana momentos de comicidad, sátira, crueldad y drama. La riqueza de matices, por tanto, sugiere un mensaje vital de primer orden, puesto que asistimos a una lucidez significativa que apunta a las diversas facetas que rodean a toda persona. En ese viaje interior, Sullivan-Sturges han descubierto su propio yo.

Aspectos formales

El hecho de caracterizarse como mendigo para relacionarse con la gente menesterosa, con los vagabundos que recurren a la limosna, a los cubos de basura o al viaje incierto, ya supone todo un alarde de historia peculiar, insólita y llamativa. No puede dejar de ser un relato anormal, máxime si quien está dispuesto a ello es un director de cine. Por tanto, el guión, basado en una novela de la época titulada *Oh Brother, where art thou?* de Sinclair Beckstein, deviene en una obra cinematográfica similar a una fábula de gran sentido ético, pese a su aparente ligereza.

Se ha de recordar lo comentado acerca del compendio de tipologías cinematográficas que logra aunar Sturges con inigualable maestría. Desde el mismo *slapstick* con escenas propias del cine mudo (como el viaje en el cochecito del chico), hasta el *screwball comedy* de los años treinta de comedia romántica (el affair con Silvia en la mansión), o el drama carcelario (el durísimo castigo a Sullivan), el drama social (la penosa situación en los trenes), el crimen, la acción y lo policiaco (la persecución y el asesinato de un vagabundo) y hasta el cine dentro del cine (el director en busca de una aventura existencial como materia de trabajo), donde se nos ofrecen varias referencias metalingüísticas, como en el comentario al carcelero: “Tengo que encontrar un buen final a mi historia”.

⁴⁷³ COURSDON J.P., “La evolución de los géneros”, en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932- 1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, p.290.

Se puede defender por tanto, la idea de que el virtuosismo formal alcanzado en la película es verdaderamente extraordinario, traducido en un sabio tratamiento espacio-temporal y en un empleo de recursos estéticos lo suficientemente precisos.

En cuanto a la música, se integra notablemente en la acción y subraya la alegría o la desgracia con gran acierto. Tan sólo recordar los primeros títulos de crédito punteados con un bello tema musical, hasta la vertiginosidad rítmica de la impactante secuencia de apertura; o bien, otras escenas donde la música sirve de base a la expresión de las emociones, como en la escena del hipotético difunto Sullivan en la tumba.

El trabajo de los intérpretes es muy convincente, se nota la buena labor de unos protagonistas experimentados. Joel McCrea hace las veces de John Sullivan, el director atormentado y aventurero que quiere conocer de primera mano lo que se cuece ahí fuera, en el escenario decadente de la Gran Depresión. Su actuación elocuente en sus tribulaciones no tiene desperdicio, interpretando muy bien su estado algo visionario. En cuanto a Silvia, una Veronica Lake en estado de gracia, realiza una actuación espléndida, desde la contagiosa curiosidad que siente por Sullivan hasta momentos de ternura y cariño encomiables.

En cuanto a los diálogos, además de la rapidez y el conato filosófico que desprenden, nos ofrecen la chispa y la lucidez necesarias para alumbrar el sentido de la historia.

Y todo, con la base de unos escenarios pretendidamente realistas, pues no olvidemos que la industria Hollywodiense ofrecía recursos impresionantes para que la ficción funcionase de manera eficaz. No obstante, los hospicios y comedores, el paisanaje y los prototipos de vagabundo, e incluso los lujosos interiores de la mansión y aposentos de Sullivan, nos aportan un contraste ambiental con intención de credibilidad. Y otro elemento que no podía faltar es el tren, tantas veces instrumentalizado para recoger escenas de gran impacto y para acoger los anhelos de los pobres de la Depresión. En definitiva, la misión de dichos recursos no es otra que la de conducir al espectador por unas escenas tan dispares como la propia vida.

CONCLUSIONES

Una vez finalizado este trabajo doctoral que ha intentado abordar el periodo histórico en torno a 1929, con Estados Unidos como protagonista y con el cine como referencia, he de señalar algunas cuestiones de importancia a modo de conclusión.

Aquella prosperidad de los años veinte iba a darse de bruces de forma súbita con el derrumbe financiero de la “semana negra” de octubre de 1929. Se iba a terminar un periodo de auge social y económico sin precedentes, que había estado asentando sus bases en todos los sectores productivos e iba a empezar otra etapa de muy distinta condición, fruto de la crisis. Los resultados devinieron en unas consecuencias desgraciadas para el desarrollo del país, algunas de las cuales quisiera sintetizar para esbozar una idea general, desde el ámbito puramente socioeconómico y también desde su repercusión en la industria del cine.

Así, la frágil estructura económica entre Estados Unidos y Europa, que como dice Maldwyn Jones se sustentaba en un desordenado *carrusel financiero*, iba a dar la cara junto a otras iniciativas nefastas. La especulación bursátil hizo que la ilusión por ganar dinero rápido acrecentara las acciones en un precio medio de un 300 por 100 desde mediados de 1927 (el *Dow Jones* subió vertiginosamente de 200 a 380 puntos). Pero el exceso de crédito auspiciado por la Reserva Federal, que suponía seguir invirtiendo en valores preferentes, generaba un peligro instalado en una auténtica desregulación financiera, lo que haría detonar el “crack” del 24 de octubre de 1929. Las consecuencias inmediatas fue el desplome de los valores, con más de 13 millones de títulos a la baja sin compradores, y la ruina de millones de inversores morosos. Por otro lado, la cantidad de dinero en la economía americana se redujo en un 26%, fenómeno al que se denominó *gran contracción*, con el cierre de más de 600 bancos desde aquel “jueves negro” y hasta 1933.

Otras consecuencias de los diversos sectores productivos se centraban en el desequilibrio comercial exterior, que desde finales de la década estaba produciendo un exceso de stocks agrícolas e industriales. Al respecto, otra gestión negativa fue, como ha estudiado Galbraith, aquella inoperante *ley de Say* que resumía que el total de la demanda de bienes sería igual al de la oferta. Pero he constatado que lo peor fue una vez sobrevenida la crisis, con el índice de precios agrícolas oscilando hasta 126 puntos en 1929, de 147 que marcaba en 1925; y en cuanto a los valores del sector industrial, he comprobado que la cotización a la baja supuso desde 452 puntos en septiembre a 229 en noviembre de ese año, para seguir bajando a un mínimo de 58 en el verano de 1932.

A la caída del *Down Jones* por debajo de los 30 puntos básicos, a la caída de los precios en un 40% en los primeros años, y al número ingente de hipotecas impagadas sobre tierras y fincas, habría que sumar más de 30.000 empresas cerradas y unos altísimos índices de desempleo. Así, los datos concretos que he recabado de manera objetiva sobre la evolución del paro, nos hablan de un 3,1% de mediados de 1929 hasta un 25,3% en 1932 (unos 15 millones de personas sin empleo ni subsidio). Con lo que las consecuencias son fáciles de prever: pobreza y miseria en la ciudad y en el campo, movimientos migratorios en todos los rincones de Estados Unidos, inseguridad y delincuencia organizada en las grandes urbes y hasta una crisis institucional personificada en la corrupción de numerosos miembros de todas las administraciones públicas. Por tanto, se puede concluir que la crisis económica corría en paralelo a una crisis de valores de gran magnitud en ciertos estamentos de la sociedad.

En cuanto a los efectos inmediatos de la crisis en la propia industria del cine, este joven medio de comunicación, de entretenimiento y de expresión artística también quedaría resentido irremediablemente por los vaivenes económicos. La inestabilidad económica se traducía en incapacidad realizadora por la falta de medios, y en incertidumbre laboral en multitud de actividades dependientes del cinematógrafo. En los meses siguientes a octubre de 1929, he constatado como la dinámica que el cine estaba marcando iba a quedar muy debilitada, no sólo en el número de obras, sino

también en las iniciativas empresariales, recursos técnicos, trabajo actoral, industrias subalternas y oficios relacionados.

En conclusión, tras el estudio pormenorizado de las fuentes, he querido defender la noción de que un conjunto de factores se estaban retroalimentando e interconectando para dar al traste con la industria del cine en esa primera etapa de crisis. Varios estudiosos me han orientado sobre algunas de las claves más relevantes sobre dichos efectos y me han permitido llegar a una conclusión.

Así, según ha estudiado Guback, un elemento que determinó sobremanera la deriva hacia la crisis de la industria fue el monopolio, con esa capacidad unívoca de producir, distribuir y establecer precios por aquellas grandes empresas que apenas cedían terreno al resto.

Como también he considerado las cifras que me ha aportado Mordden, en cuanto el fuerte endeudamiento global de las nacientes *majors* antes de finales de 1929, que estaban contrayendo deudas por valor de 13 millones de dólares, cuando el año anterior se habían invertido 24 millones. Pues bien, el impacto de la crisis hizo que la industria quedara seriamente tocada, con efectos negativos en sus balanzas y la quiebra de algunas productoras, lo cual he verificado en el caso específico de algunas pequeñas que antes se habían defendido con filmes de serie B, como la Majestic Film Company, o como la Mayfair Pictures Corporation, la cual había contado con su propia estructura de distribución. Cuando no, fueron algo frecuente los procesos de alianza o absorción debido a los malos resultados, como el caso de la Fox Films Corporation fusionada con la Twentieth Century.

Igualmente, he de subrayar que el hundimiento de las acciones de la Bolsa de Nueva York cuando estalló la burbuja bursátil y financiera, y que repercutió en los dividendos de emporios como la General Electric o Goldman Sachs Trading Co., igualmente iban a perjudicar a las cotizaciones de las principales *majors*, muy conectadas con aquellos. Ensombrecidas sus perspectivas de crecimiento tras haber arriesgado cuantiosos capitales en Wall Street o en futuras producciones, el futuro de las compañías cinematográficas albergaba un panorama de lo más sombrío. Tomando

como ejemplo los números de la Warner, objeto de estudio concreto de Jaime Willis, tras haber registrado unos beneficios de 14 millones de dólares en la temporada de 1929, por recaudación y acciones, y siete millones en la siguiente, perdería casi ocho en la de 1931. En la misma temporada, la RKO perdió 5,6 millones y la Fox tres millones.

En lo referente a la caída general del país en la recaudación de la taquilla, se puede evidenciar que el descenso fue muy acusado. He querido aportar, siguiendo lo facilitado por Willis, algunos datos esclarecedores que confirman lo anterior. Así, de 110 millones de espectadores semanales en 1929, se pasó a 80 millones a comienzos de la década, una cifra que bajaría hasta los 50 millones en 1932.

Por otro lado, la adaptación de las nuevas técnicas del sistema sonoro no se produjo sin los graves contratiempos que se estaban derivando de la crisis. En aquellos años de transición la evolución del séptimo arte caminaba hacia un futuro incierto, luego de haber invertido desde 1926 fuertes sumas en patentes, equipos y técnicos. Hubo dificultades en la adquisición de material cinematográfico, porque, según hemos comprobado, una vez la crisis influyó en las decisiones empresariales, tanto el miedo a perder lo invertido como la tacañería de quienes podían hacerlo, determinaron un bloqueo muy extendido.

En cuanto al recién creado *star-system*, la crisis se dejó sentir en aquellos actores y actrices que tuvieron desigual adaptación al sonoro, como también a los nuevos métodos de producción forzosos. He corroborado lo que nos recuerdan Monterde y Walker acerca del nuevo rol de los protagonistas, los cuales debían estar al servicio de una realidad más disciplinada, lejos de fastuosos gastos de la época silente.

Y un hecho probado en la crisis de la industria del cine, en los entresijos de sus actividades más vulgares, son los numerosos conflictos laborales entre los dirigentes de las compañías y los trabajadores de a pie. A recordar el caso de la Warner y sus 900 empleados que protestaron al ser despedidos o ver mermados sus sueldos poco después del estallido.

Con todo lo anterior, otra de las conclusiones primordiales de esta tesis ha sido constatar la gran paradoja que se produce en la industria el cine norteamericano a partir de esos años. Porque en plena Gran Depresión social y económica, iba a comenzar el periodo de máximo esplendor mundial de todo lo que suponía Hollywood y sus circunstancias. Y porque fue alentado desde algunos de los mismos factores que parecían haber influido negativamente en su progresión anterior.

En este sentido, mi aportación ha ido encaminada a demostrar las causas de por qué frente a un periodo de carestía generalizada, la industria del cine supo adecuar unas estrategias industriales y creativas para relanzar un sector que se iba a convertir en uno de los más sobresalientes. Y al igual que algunos expertos han señalado los efectos de la crisis en diversos aspectos del sector cinematográfico, he podido confrontar a través del trabajo de otros estudiosos, e incluso de algunos anteriores, que todo ello merece ser matizado con detenimiento.

En primer lugar, la primera y rápida conclusión a que he llegado ha sido la del cambio tan notorio experimentado en el modo de producción hollywodiense desde el estallido de 1929. Me he basado en las teorías de Sadoul acerca de esa suerte de feudos de Wall Street en que se convirtieron las *majors*, toda vez que los bancos dirigidos por Rockefeller y Morgan iban a ser los auténticos partícipes de las producciones, con criterios rigurosos y puramente economicistas en la mayor parte de los casos, independientemente del interés del sector cinematográfico en el mundo financiero años atrás. En el mismo sentido, he constatado el papel decisivo del poder de los grandes emporios bancarios en la adquisición de equipos y patentes.

La industria quedaría fortalecida así, en manos de aquellos poderes que afrontaban un nuevo proceso para lograr mayor rentabilidad económica, con nuevas fórmulas para abaratar costes como el sistema de doble programa, el sistema vertical de producción y los procesos de concentración. Lo cual llevaría a un auténtico oligopolio de exorbitante rentabilidad por parte de ciertas compañías cinematográficas, que paradójicamente con el monopolio anterior habían contribuido a la recesión en la industria. Así, y de acuerdo con Gomery, las *majors* más importantes recaudaban el 90% de la taquilla del país, ocupando las tres cuartas partes

de las salas. Además, todas consolidaron un equilibrio de fuerzas si querían mantener su estatus, limitando los presupuestos de las películas importantes a 200.000 dólares, como apunta Staiger.

Todo lo cual fomentaba el espíritu casi totalitario de un Hollywood en efervescencia, y pese a las iniciativas del gobierno Roosevelt de los años treinta poco se podía hacer. Se mantuvieron a raya las medidas antimonopolistas del gobierno federal, como la National Recovery Act, pero más llamativo es que el Sistema de Estudios llegó a tales beneficios porque éstos también estaban repercutiendo en las arcas del Estado, de nuevo otra conclusión que abunda en la paradoja. No hay que olvidar que la recaudación procedente del extranjero, de la extensísima red de distribución norteamericana, ya suponía un 50% de los ingresos totales con los consiguientes impuestos.

En el aspecto puramente artístico, resulta de un contraste brutal que un país arruinado y que había perdido la credibilidad exterior, fuera capaz de llegar a lo más alto en la producción cinematográfica internacional. Porque es una época donde se despliega la riqueza de tipologías con rasgos determinados que conformarían el llamado cine clásico y que tanto influirían en la posteridad. Y, en ese contexto, algunos géneros florecieron enormemente, como el cine de gangster o el melodrama, a pesar, o gracias, a las realizaciones que sorteaban las prohibiciones de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), que impuso al cine unas reglas muy estrictas tras el inicio de la crisis de 1929, referente a unos principios morales a salvaguardar.

En cuanto al nuevo formato sonoro, desde entonces se iba a institucionalizar un modo uniforme de representación en el mundo. Y he querido apuntar que en esos primeros años de su desarrollo tan contundente, la Gran Depresión se encontraba en su punto álgido, de nuevo otra singularidad de la industria. Serían otra vez las productoras principales quienes acometieran los cambios técnicos, lo cual sería enormemente agradecido cada vez más por un público ávido de historias habladas.

Por ello, otra conclusión derivada de la paradoja, es que la asistencia del público en plena Depresión no se resintió de manera alarmante como era lo esperado, a pesar de los datos facilitados por Willis. Al respecto, Janet Saiger también comenta que hubo un declive muy pronunciado e inquietante en la recaudación de los primeros años, de unos 1100 millones a finales de 1929 bajando a 800 millones en 1931, y continuando el descenso hasta 625 millones en 1932. Con todo, sirviéndome de los datos aportados por José Luis Mena, he podido constatar que durante esos años y sobre todo en los siguientes, aun sin poder averiguar el monto total de lo recaudado por cada ejercicio, ciertas películas lograron espléndidas cifras de recaudación. Sirvan los ejemplos de los más de 5 millones de dólares de *King Kong* de Merian C. Cooper en 1933, los 185 millones de *Blancanieves y los siete enanitos* de Walt Disney en 1936, los 4 millones de *Caballero sin espada* de Frank Capra en 1939, o los 390 millones de *Lo que el viento se llevó* en el mismo año.

A su vez, la creación de los premios Oscars, desde su primera edición de 1929, estableció una base muy sólida para un público empobrecido pero incondicional, que no dejaría de acudir a las salas seducido por el prestigio de películas sonoras y actores, pese a la crisis. Todo ello me ha llevado a deducir que tal paradoja reside en que la ciudadanía no quería prescindir de un ocio no demasiado caro, que le ayudaba a evadirse de los problemas cotidianos y que inconscientemente estaba contribuyendo al esplendor del cine norteamericano. Ese concepto de un cine como evasión y válvula de escape fue una realidad e hizo que, incluso, las instituciones públicas regalasen entradas a las clases más desfavorecidas.

En definitiva, mis conclusiones entresacadas desde la defensa de estos parámetros, intentan esclarecer la nueva dinámica que se establece en la industria del cine estadounidense a partir de la crisis de 1929. Y todo, atendiendo a unas iniciativas muy en consonancia con la década anterior, pero desde una visión más apegada a la situación socioeconómica que vivía el país, a pesar de las paradojas producidas. Así, tanto la reestructuración del *studio system*, del *star-system* más apegado a la realidad, el atractivo formato sonoro, la consagración de los géneros, las tácticas para no perder público, la connivencia con el gobierno demócrata, etc., no dejaron de ser

estrategias loables en aras de no perder rentabilidad económica, hegemonía internacional y creatividad artística. También he podido constatar las numerosas protestas laborales en la industria del cine, permitidas por la ley Wagner de 1935, las cuales terminaron por reducirse cuando la clase trabajadora pasó a apostar por la permanencia de las compañías.

Finalmente, otra conclusión a sostener ha sido el sentido que entraña la propia selección de películas comentadas. Porque a través de los filmes mi intención ha sido acreditar que tanto los antecedentes a octubre de 1929, como los factores que causan la crisis y las consecuencias que se derivan de la misma, se han recogido desde la ficción que brindan las imágenes, siempre obedeciendo a una articulación histórica lo más coherente posible. Pero, he de remarcar que esta tesis no pretende presentar una investigación histórica absoluta del Crack y la Depresión a través de dichas películas. Antes bien, la intención ha sido recoger una amplia diversidad temática de sus efectos. Por tanto, me han ofrecido la oportunidad de indagar en algunos fenómenos que convergen en la crisis, algunos de los cuales ya estaban sucediendo antes de 1929.

Desde un retrato aproximado a la realidad, dichas ficciones me han confirmado que ya se había contemplado cierta tipología de cine social implicada en aquellos problemas que afrontaba Estados Unidos, en paralelo a los supuestos “felices años veinte”, y que en la década posterior se iban a magnificar. Así, para los episodios que vislumbraban un escenario de miseria me he basado en *Mendigos de la vida*; como también en época de “precrisis” es muy ilustrativa *Y el mundo marcha* respecto al desempleo y la pobreza. Son temas idénticos que en *El pan nuestro de cada día* y en *Fueros Humanos*, ambos ya en plena Depresión. Por su parte, la mendicidad y el recurso a la emigración están presentes en los años treinta con *Los viajes de Sullivan*. Y en cuanto a las raíces del crack, he comprobado que una película como *La locura del dólar* resulta de lo más representativa en cuanto a los entresijos bancarios y al pánico ciudadano. Para abordar la corrupción institucional me he servido de *Caballero sin espada*, como relato ligado al germen de la crisis a pesar de su realización en 1939, basándome en que tal cuestión era motivo de desestabilización social y moral en ambas décadas; en este sentido similar, en *Scarface, el terror del hampa* he

encontrado los elementos más destacados del fenómeno del gansterismo, que contribuyó, desde su ámbito, a la convulsión de aquel periodo.

Son películas que tratan con fidelidad los citados aspectos y que se realizaron con bastante proximidad en el tiempo a aquel en el que se produjeron los hechos que narran. Son la mirada del cine a las cuestiones que convergieron en los antecedentes, las causas y las consecuencias de la Gran Depresión. Ninguno de los filmes que aquí estudio, constituyen ejemplos del género de “reconstrucción histórica” en sentido estricto. Sin embargo, igual que cualquier narración, informan del pasado, pero lo hacen desde el presente. A partir de estas premisas, he podido investigar las discrepancias entre ficción y realidad, así como los objetivos del aparato ideológico existente en el tiempo y lugar que las impulsó, es decir en la Norteamérica de los años treinta.

En conclusión, la política del New Deal de Roosevelt se deja sentir en el sentido que se les ha dado y en el tratamiento de sus argumentos. No olvidemos que buena parte del cine de los años treinta tenía en el gobierno demócrata un aliado de primer orden. El objetivo, ampliamente reconocido, iba destinado a insuflar en la ciudadanía un soplo de esperanza, a través de unas películas, muy estimadas ante el catastrófico panorama social. Así, se constata que directores como Capra o Vidor, se prestaron desde sus filmes a colaborar, aun con todos los matices explicados, con los “newdealistas” para intentar forjar un imaginario de compromiso y optimismo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., William Wellman (1896-1975). *Anthologie du Cinéma*, París, noviembre 1974.
- AA.VV., *Tribut a King Vidor*. Semana Internacional de Cinema, Barcelona, Noviembre 1982.
- AA.VV.: *Europa en crisis (1919-1939)*. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1991.
- AA.VV.: *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997.
- AA.VV.: *Historia General del Cine, La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995.
- AA.VV.: *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996.
- ALLEN, R. C. y GOMERY, D.: *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós, Barcelona, 1985.
- ALONSO, F.: *King Vidor*. Centro de investigaciones literarias españolas e hispanoamericanas, C.I.L.E.H. Barcelona, 1991.
- AMADOR, P.: "El cine en la mirada del historiador", en CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, pp. 23-35.
- AMAT, O.: *Euforia y pánico. Aprendiendo de las burbujas y otras crisis*. Bresca, Barcelona, 2008.
- ARROITA-JÁUREGUI, M.: "King Vidor y su merecido Oscar Especial". La Prensa, Barcelona, 24 de mayo 1979.
- ASTRE, G.A.: *El universo del western*. Fundamentos. Madrid, 1976.
- BALIO, T. (ed.): *The American Film Industry*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985. [1ª ed. 1976].
- BASTENIER, M.A.: "Ya no son como antes", en *El País*. Madrid, 4 de septiembre de 1991.

- BAZIN, A.: *Charlie Chaplin*. Fernando Torres editor, Valencia, 1974.
- BAZÍN, A.: *¿Qu'est-ce que le Cinema?*, Editions Du Cerf, París, 1958-1962. Traducción en español: *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 1990, 2ª ed.
- BENAVENT, J.: *La piel de los dioses*. T&B editores, Madrid, 2003.
- BENET, V. J.: *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y a la estética del cine*. Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999.
- BINH, N.T.: *Lubitsch*. T & B Editores. Madrid, 2005.
- BOGDANOVICH, P.: *Las estrellas de Hollywood: retratos y conversaciones*. T & B, Madrid, 2006.
- BONDANELLA, P.: "Los italoamericanos y el cine", en VV.AA., *Historia Mundial del cine. Estados Unidos*. Akal, Madrid, 2011, pp.735-754.
- BONET, Ll.: "Los ochenta años de Frank Capra", en *La Vanguardia*. Barcelona, 1 de junio de 1977.
- BORDWEL, D. y THOMPSON, K.: *Film Art: An Introduction*, McGraw-Hill, 1994. Traducción en español: *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós, Barcelona, 2002.
- BORDWEL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K.: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, 1985. Traducción en español: *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós, Barcelona, 1997.
- BOSCH, A., "Los violentos años veinte: gánsters, prohibición y cambios socio-políticos en el primer tercio del siglo XX en Estados Unidos", en RUBIO, C. (ed.), *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, pp.51-81.
- BOURGET, J.L.: *Lubitsch, la sátira romántica*, Festival Internacional de Cine de Donostia- Filmoteca Española/I.C.A.A. San Sebastián, 2006.
- BROWNLOW, K.: "The Crowd", en AA.VV., *Tribut a King Vidor*. Semana Internacional de Cinema, Barcelona, Noviembre 1982.
- CACHANOSKY, J.C.: *La crisis del 30*. Revista *Libertas* VI, nº 10 (1989). Eseade, Madrid.
- CAMARERO, G.: (ed.), *La mirada que habla: cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002.

- CAMARERO G.: "Cine y memoria", en *I Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués*, Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, pp. 36-57.
- CÁNOVAS, J.: "La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte", en MINGUET, J. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.), *El paso del mudo al sonoro*. Tomo II. Asociación Española de Historiadores de Cine, Madrid, 1994.
- CANUDO, R.: "Manifiesto de las siete artes", en ROMAGUERA, J. Y ALSINA, H., *Textos y Manifiestos del Cine*. Cátedra, Madrid, 1998, p. 15-18.
- CAPARRÓS, J. M.: "El film de ficción como testimonio de la Historia", en *El cine Histórico*, Revista *Historia y Vida*, nº 58. Madrid, 1990.
- CAPARRÓS, J. M.: *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004. [1ªed. 1997].
- CAPARRÓS, J. M.: *Historia del cine mundial*, Rialp, Madrid, 2009.
- CARMONA, L.M.: *Las 100 mejores melodramas de la Historia del Cine*. Cacitel, Madrid, 2004.
- CAPRA, F.: *El nombre delante del título*. T & B Editores, Madrid, 1999.
- CASETTI, F.: *Teorías del Cine*, Cátedra, Madrid, 1994.
- CASTELLS, A. Y PARELLADA, M.: *La crisis económica: una interpretación*. Avance, Barcelona, 1975.
- CASTRO DE PAZ, J.L.: "Pioneros del sonido en Europa", en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. V. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 177-213.
- CAVELL, S.: "Pursuits of happiness: the Hollywood comedy of remarriage". Harvard Film Studies, Massachusetts, 1981. Traducción en español: *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Paidós, Barcelona, 1999.
- CIEUTAT, M.: *Frank Capra*. Edigraf, Barcelona, 1990.
- COMA, J.: *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine americano (1930-1960)*. Laertes, Barcelona, 1993.

- COMA, J. y LATORRE, J.M.: *Luces y sombras del cine negro*. Colección Dirigido por... Fabregat, Barcelona, 1981.
- COURSDON J. P.: "La evolución de los géneros", en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932- 1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, pp. 225-307.
- CRAFTON, D.: "El estudio de un caso: el éxito de *El cantor de Jazz*", en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 51-71.
- CRAFTON, D.: "El público y la conversión al sonoro en Hollywood 1923-1932", en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 37-73.
- DAVIDSON, D.: "Depression America and the Rise of the Social Documentary Film Author". *Published Chicago Review Stable URL*, Vol. 34, nº. 1 (1983), Chicago.
- DE BELIE, D.: "Homage Frank Capra. Le réveur éveillé", en *Les Immortels du Cinema*, Le Monde, Paris, 4 de noviembre de 1991.
- DÍEZ, E.: *Historia social del cine en España*. Fundamentos, Madrid, 2003.
- DURGNAT, R. y SIMMON, S.: *King Vidor, American*. University of California Press, Ltd. Berkeley and Los Ángeles, California. 1988.
- ECHART, P.: *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Laertes, Barcelona, 2005.
- EISENSTEIN, S.M.: "Dickens, Griffith y el cine en la actualidad" (1944), en *La forma del cine, Siglo XXI*, Mexico, 1986. Traducción de *Film Form*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1949.
- EISNER, L.H.: *La pantalla demoníaca*. Cátedra, Madrid, 1988.
- EPSTEIN, E.J.: *La gran ilusión. Dinero y poder en Hollywood*. Tusquets, Barcelona, 2007.
- ESPAÑA, R. de: *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000.
- FAULSTICH, W. y KORTE, H., *Cien años de cine*. Siglo XXI editores, Madrid, 1991.
- FERRO, M.: *Analyse de film, analyse de sociétés*. Hachette, París, 1975.
- FERRO, M.: *Cine e Historia*. Planeta, Barcelona, 1985.

- FERRO, M.: *Historia Contemporánea y cine*. Ariel, Barcelona, 2005.
- FERRO, M.: *El cine, Una visión de la historia*. Akal, Madrid, 2008.
- FLORES, J.C.: *El cine, otro medio didáctico*. Escuela Española, Madrid, 1982.
- FLORIT, J.: "Prologo" a CAPARRÓS, J.M.: *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Alianza, Madrid, 2004, pp. 7-10. [1ªed. 1997].
- GALBRAITH, J. K.: *The Great Crash: 1929*. Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, New York [1ªed. 1954]. Traducción en español: *El crack del 29*, Ariel, Barcelona, 2000.[5ªed.].
- GALBRAITH, J. K.: *American Capitalism. The concept of countervailing power*. Houghton Mifflin, Boston [1ªed.1953]. Traducción en español: *El capitalismo americano*. Ariel, Barcelona, 1971.
- GALLAGHER, T.: "Directores de Hollywood", en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, pp.311-403.
- GANDINI, L.: "El director es la estrella", en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 377-405.
- GIL A.: *Breaking the studios: antitrust and the motion picture industry*. New York University School of Law, 2008.
- GIRONA, R.: *Frank Capra*. Cátedra, Madrid, 2008.
- GISPERT, E.: *Cine, ficción y educación*. Laertes, Barcelona, 2008.
- GOMERY, D.: "La llegada del sonido a Hollywood", en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 9-35.
- GONZÁLEZ REQUENA, J., S.M. *Eisenstein*. Catedra, Madrid, 2006 [1º edic. 1992].
- GUBACK, T.H.: *La industria internacional del cine*. Fundamentos, Madrid, 1976.
- GUBERN, R.: *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas*. Anagrama, Barcelona, 1970.
- GUBERN, R.: *El cine sonoro en la II República. 1929-1936*. Lumen, Barcelona, 1977.
- GUBERN, R.: *La imagen y la cultura de masas*. Bruguera, Barcelona, 1983.

- GUBERN, R.: *Historia del Cine*. Vol.1. Lumen, Barcelona, 1989, [1ªed.1971].
- GUBERN, R.: "Obreros en la pantalla". Revista *Saber Leer*, nº. 153 (2002), Fundación Juan March, Madrid.
- GUBERN, R.: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama, Barcelona, 2005.
- GUERIF, F.: *El cine negro americano*. Alcor, Barcelona, 1988.
- HALSEY, S., "The economics of stars salaries", en BALIO, T. (ed.), *The American Film Industry*. Madison, University of Wisconsin Press, 1985. [1ª ed. 1976].
- HARDGRAVE, H.: "Interview with Frank Capra", *Literature/Film Quarterly*. Go to journal. Vol. IX. North Caroline State University, 1981.
- HERNÁNDEZ, J.: *Las 100 mejores películas del cine social y político*. Cacitel, Madrid, 2005.
- HEFFER, J.: *La Gran Depresión*. Narcea, Madrid, 1982.
- HEININK, J.B.: *Cita en Hollywood*. Mensajero, Bilbao, 1991.
- HEREDERO C. Y SANTAMARINA, A.: *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós, Barcelona, 1996.
- HOBSBAWN, E.: *Historia del siglo XX (1914-1991)*. Crítica, Barcelona, 1995.
- HOBSBAWN, E.: *Industry and Empire: An Economic History of Britain since 1750*, Penguin Books, London, 1968. Existe tradición en español: *Industria e Imperio: Una Historia Económica de Gran Bretaña desde 1750*, Ariel, Barcelona, 1988 [1ed. 1977].
- HUESO, A.L.: *Historia de los géneros cinematográficos*. Mensajero, Bilbao, 1983.
- HUESO, A.L.: *El cine y el siglo XX*, Ariel. Barcelona, 1988.
- HUESO, A.L.: "Prólogo" a ROSENSTONE, R.A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel, Barcelona, 1997, pp. 9-11.
- HUGUET, M.: "La memoria visual de la historia reciente", en CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla: cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, pp 8-22.
- HURTADO, J.A.: *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en la sombra*. Nau Llibres, Valencia, 1986.
- IBARS, R. y LÓPEZ, I., "La historia y el cine". *Clio*, nº 32 (2006), Barcelona.
- JARVIE, I.: *Sociología del cine*. Guadarrama, Madrid, 1974.
- JENKINS, P.: *Breve historia de Estados Unidos*. Alianza, Madrid, 2009.

- JONES, M.A.: *Historia de Estados Unidos 1607-1992*. Cátedra, Madrid, 1995.
- JOHNSON, P.: *Estados Unidos. La historia*. Ediciones B, Buenos Aires, 2001.
- JULIÁ, S.: "La formación de Europa", en VV.AA., *El porvenir de Europa. Revista de Occidente*, nº 157 (1994), Madrid.
- KEYNES, J.M.: *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2006 [1926].
- KRUGMAN, P.: *El retorno de la Economía de la Depresión y la crisis actual*. Crítica, Barcelona, 2009.
- KRACAUER, S.: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, 1947. Última edición española: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona, 2001.
- LABORDA, L.: *La construcción histórica en la cinematografía norteamericana*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.
- LACOLLA, E.: *El cine en su época: una historia política del filme*. Comunicarte, Córdoba (Argentina) 2008.
- LANGLOIS, G.: "Les Mendiants de la vie", en AA.VV., William Wellman (1896-1975). *Anthologie du Cinéma*, París, noviembre 1974.
- LARCHER, J.: *Charles Chaplin*. Cahiers du Cinema-El País, Madrid, 2008.
- LATORRE, J.M.: "King Vidor: un pionero en Hollywood". *Dirigido por*, nº. 99 (1982).
- LEUTRAT, J.L.: "El cine de aventuras", en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 235-247.
- LEUTRAT, J.L.: "El melodrama", en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, pp.277-290.
- LEVINE, L. W.: "American Culture and the Great Depression", *Yale Review*, vol. 74, nº2. Oxford University Press, 1985.
- LEVINE, L. W.: "Washington's Hollywood. Film images of National Politics during the Great Depression". *Prospect, An annual of American cultural studies*. Vol. X. Cambridge University Press, 1986.
- LINARES, A.: *El cine militante*, Castellote Editor, Madrid, 1974.

- MAINER, C.: "El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939)". *Fotocinema*. Revista científica de cine y fotografía, nº. 6 (2013), Universidad de Zaragoza.
- MARIAS, M.: "William Wellman, un cineasta misterioso". Revista Filmoteca Generalitat Valenciana, nº 146, nov. 1993-ene.1994.
- MARTÍN-ACEÑA, P.: "¿Qué pasó el 24 de octubre de 1929?", *El País*, 20 de octubre de 2011.
- BAHAMONDE, A., y MARTINEZ, J.A.: *Historia de España. Siglo XX (1875-1939)*. Cátedra, Madrid, 2000
- MARZAL, J.J.: *David Wark Griffith*. Cátedra, Madrid, 1998.
- MEMBA, J.: *Historia del cine universal*. T & B editores, Madrid, 2008.
- MINGUET, J. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.), *El paso del mudo al sonoro*. Tomo II. Asociación Española de Historiadores de Cine, Madrid, 1994.
- MINGUET, J.M.: "El público en el periodo de transición del cine mudo al sonoro en Europa", en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 157-175.
- MONTERDE, J.E.: "Hollywood en silencio. Orígenes del Star System". *Dirigido por*, nº 111 (1984).
- MONTERDE, J.E.: "Hollywood en silencio. La llegada del sonoro". *Dirigido por*, nº 116 (1984) Madrid.
- MONTERDE, J. E.: *Cine, historia y enseñanza*, Laia-Cuadernos de Pedagogía. Barcelona, 1986.
- MONTERDE, J.E.: *La imagen negada. Representación de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.
- MONTERDE, J. E., SELVA, M. y SOLÀ, A.: *La representación cinematográfica de la Historia*. Madrid, Akal, 2001.
- MONTERO, J. DE PAZ, M. A.: *El cine informativo, 1895-1945: creando la realidad*. Ariel, Barcelona, 2002.
- MORDDEN, E.: *Los estudios de Hollywood*. Ultramar, Barcelona, 1988.
- MORILLA, J.: *La crisis económica de 1929*. Pirámide, Madrid, 1991.

- MUSCIO, G.: "Cine: producción y modelos sociales y culturales en los años treinta", en VV.AA., *Historia Mundial del cine. Estados Unidos*. Akal, Madrid, 2011, pp. 501-511.
- MUSCIO, G.: "El New Deal", en VV.AA., *Historia general del cine. Estados Unidos (1932-1955)*. Volumen VIII. Cátedra, Madrid, 1996, pp. 15-41.
- MUSCIO, G.: "El cine americano de los años 30", en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932- 1955)*. Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, pp.25-30.
- NOUSCHI, M.: *Historia del siglo XX. Todos los mundos, el mundo*. Cátedra, Madrid, 1996.
- PARERA, F.: "La época de entreguerras. Los felices años veinte", en VV.AA., *Historia Visual del Mundo*. Unidad Editorial, Barcelona, 1994.
- PAYÁN, M.J. y MENA, J.L.: *Las 100 mejores películas policiacas y de gangsters de la historia del cine*. Cacitel, Madrid, 1996.
- PAYÁN, M.J. y MENA, J.L.: *Los verdaderos gangsters en el cine*, Cacitel, Madrid, 2004.
- PÉREZ ADÁN, J.: *Cine y sociedad. Prácticas de Ciencias Sociales*. Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2005.
- PINAGUA, A. y VAN DER VAART, Y.: *Rodamos Historia*. T&B editores, Madrid, 2010.
- PINEL, V.: *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Robin Book, Barcelona, 2009.
- RIVERO, I.: *Síntesis de Historia del Mundo Contemporáneo. De la Revolución Francesa a nuestros días*. Globo, Madrid, 1992.
- RODRÍGUEZ, E.: "Pioneros del sonido en Estados Unidos", en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro*. Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 75-107.
- RODRIGUEZ GRANELL, A.: *Teoría y práctica del cine como dispositivo crítico. El alcance de la modernidad y las formas de lo político desde la historia del arte al cine de los años treinta*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2006-2008.
- ROFFMAN, P. y PURDY, J.: *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair an Politics from the Depression to the fifties*. Bloomington. Indiana University Press, 1981
- ROJO, L.A.: "Marx, Schumpeter, Keynes y la Gran Depresión". *Revista de Occidente*, nº. 21-22 (1983).

- ROJO, L.A.: "El pensamiento económico ante el paro y la crisis, 1919-1939", en VV.AA., *Europa en crisis (1919-1939)*. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1991.
- ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E.: *La Historia y el Cine*. Fontamara, Barcelona, 1983.
- ROMAGUERA, J. y ALSINA, H.: *Fuentes y documentos del cine*. Fontamara, Barcelona, 1985.
- ROMAGUERA, J. y ALSINA, H.: *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid, Cátedra, 1998, 3ª ed. [1ªed. 1986].
- ROSENTONE, R.A.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel, Barcelona, 1997.
- ROSENTONE, R.A.: *La Historia en el Cine. El Cine en la Historia*. Rialp, Madrid, 2014.
- RUBIO, C. (ed.): *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010.
- RUIZ, J.: "Muere King Vidor, pionero del cine americano", *El Correo Catalán*, Barcelona, 11 de noviembre de 1982.
- SADOUL, G.: *Historia del Cine Mundial*. Siglo XXI, México-España, 1991, [1ªed.1972].
- SALAS GONZÁLEZ, C.: *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2010.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V.: *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux, Madrid, 1990.
- SANCHEZ-BIOSCA, V.: *Cine y Vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós, Barcelona, 2004.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Desde que los Lumière filmaron a los obreros*. Nossa y Jara editores. Madrid, 1996.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: *Obras maestras del cine negro*, Mensajero, Bilbao, 1998.
- SÁNCHEZ-NORIEGA, J. L.: *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza: Madrid, 2002.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L.: "Tematizaciones y tratamientos en las representaciones fílmicas de los conflictos sociales", en CAMARERO, G. (ed.), *La mirada que habla. Cine e ideologías*. Akal, Madrid, 2002, pp. 79-88.

- SANCHEZ OLIVEIRA, E., *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1877)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.
- SAND, S.: *El siglo XX en la pantalla*. Crítica, Barcelona, 2004.
- SANTOS, A.: "Hollywood, la consolidación de los estudios", en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 15-126.
- SANTOS, A.: "Burbujas francesas", en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, pp.116-120.
- SANTOS, A.: "El cerco de Alemania", en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, pp-109-115.
- SANTOS, A.: "La expansión internacional de Hollywood", en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 77-129.
- SCHWARTZ, P.: "La Gran Depresión de 1929 a 1940", *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, nº. 86 (2009). Madrid.
- SMOODIN, E.: "The moral part of the story was great: Frank Capra and film education in the 30s". *The velvet light trap*. University of Texas Press, nº42 (1998).
- SORLIN, P.: *The film in History. Restaging the past*. Blackwell. Oxford, 1980.
- STAIGER, J., "Un cambio en la estructura de gestión del modo de producción", en VV.AA., *Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro.*, Vol. VI. Cátedra, Madrid, 1995, pp. 109-145.
- TEJERO, J.: "Ernst Lubtisch: el arte de la sugerencia", en *Dendra Médica*. Revista de Humanidades, nº 10 (2011). Madrid.
- TEMIN, P.: "La Gran Depresión en Europa", en VV.AA., *Europa en crisis (1919-1939)*. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, 1991.
- TORRAS, J.: "Capra, 30 años después", en *Tiempo de Mirar*. Colección Cinematográfica Catalana. Barcelona, mayo, 1971.
- TORREIRO, C.: "La fábrica en marcha. Hollywood en silencio", en *Dirigido por*, nº. 101 (1983).
- TORREIRO, C.: "La censura en Hollywood. Hollywood en silencio" en *Dirigido por*, nº 101 (1983).

- TORREIRO, C.: "Hollywood y la Casa Blanca: la lucha antimonopolista", en VV.AA., *Historia General del Cine. Estados Unidos (1932-1955)*, Vol. VIII. Cátedra, Madrid, 1996, pp. 46-48.
- VERDÚ, V.: *El capitalismo funeral. La crisis o la Tercera Guerra Mundial*. Anagrama- Argumentos, Barcelona, 2009.
- VIDAL, M.: "Aportaciones europeas al cine americano", en VV.AA., *Historia General del Cine. América (1915-1928)*. Vol. IV. Cátedra, Madrid, 1997, pp. 294-330.
- PELAZ, J. V.: "La crisis de la democracia en América. Caballero sin espada (Frank Capra, 1939)" en RUBIO, C. (ed.) *La historia a través del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Universidad País Vasco, Bilbao, 2010, pp. 83-110.
- VIDAL, N.: "TV, un ciclo dedicado a William Wellman", *La Vanguardia*, Barcelona, 3 de octubre de 1984.
- VÍDOR, K.: "King Vidor presenta a King Vidor. Our Daily Bred", en AA.VV., *Tribut a King Vidor*. Semana Internacional de Cinema, Barcelona, noviembre de 82.
- VILLEGAS, M.: *El cine en la sociedad de masas. Arte y Comunicación*. Alfaguara, Madrid, 1966.
- WALKER, A.: *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Anagrama, Barcelona, 1970.
- WEINBERG, H.: *El toque Lubitsch*. Lumen, Barcelona, 1980.
- WILLIS, J.: *Metro Goldwyn Mayer*. T & B editores, Madrid, 2006.
- WILLIS, J.: *Warner Bros*. T & B editores, Madrid, 2008.
- WILLIS, D.: *Frank Capra*. Ediciones JC, Madrid, 1974.
- ZIMMER, C.: *Cine y política*. Sígueme, Salamanca, 1976.
- ZÚÑIGA, A.: "Ángel Zúñiga presenta a King Vidor". *Semana Internacional de Cinema*, Barcelona, Noviembre de 1982.

WEBGRAFÍA

-<http://www.historiasiglo20.org/ESTADIS/industrializacionpercapita1890-1938.htm>.

Consultado el 10 octubre 2011.

-<http://impactoscriticos.blogspot.com.es/2011/07/dungeons--y-el-sueno-americano.html>. Consultado el 3 de enero 2012.

-www.grandepresion.com/disminucin_del_comercio_exterior. Consultado el 20 marzo 2012.

-<http://www.zonaeconomica.com/crisis-1929>. Consultado el 21 abril 2012

-http://www.cultureduca.uned.es/cine_cineesp_los20_01.php. Consultada el 29 de marzo de 2013.

-<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/cine/>. Consultada el 29 de marzo de 2013.

-<http://www.duiops.net/cine/inicios-del-cine.html/paramount-pictures-corporation.html>. Consultado el 15 de abril de 2013.

-<http://www.monografias.com/trabajos76/historia-estudios-twenty-century-fox/historia-estudios-twenty-century-fox.shtml>. Consultado el 14 de marzo de 2013.

-<http://www.duiops.net/cine/inicios-del-cine.html/paramount-pictures-corporation.html>. Consultado el 15 de abril de 2013.

-<http://www.jstor.org/stable/25305230>. Consultado en 25 de octubre de 2013.

-www.law.cornell.edu/wex/espanol/regulacin_antimonopolio_y_comercial. Consultado el 17 de noviembre de 2013

-<http://www.relatospulp.com/articulos/tematicos/48-ique-es-la-literatura-pulp.html>. Consultado el 7 de enero de 2014.

-<http://www.labutaca.net/reportajes/los-viajes-de-sullivan-de-las-entranas-al-corazon-del-septimo-arte/> Consultado el 11 de febrero de 2014.

- <http://www.miradas.net/2009/09/estudios/los-generos-cinematograficos-en-los-anos-30.html>. Consultado el 6 de marzo de 2014.
- http://portal.cine.uned.es/portal/page?_pageid=93,793496&_dad=portal. Consultado el 14 de mayo de 2014.
- <http://www.justiciayderecho.org/revista3/articulos/2>. Consultado el 15 de mayo de 2014.
- <http://www.diasdecine.com/index.php?pag=seccion&seccion=25>. Consultado el 18 de mayo de 2014.
- <http://moncayo.unizar.es/unizara/actividadesculturales.nsf>. Consultado el 25 de mayo de 2014.
- <http://www.lapaginadefinitiva.com/2011/10/02/y-el-mundo-marcha-king-vidor-1928/>. Consultado el 29 de mayo de 2014.
- <http://miradas.net/2011/10/estudios/y-el-mundo-marcha.html>. Consultado el 29 de mayo de 2014
- <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/V6.pdf>. Consultado el 4 de junio de 2014
- [www.elcultural.es/revista/cine/El ensueño de Borzage/ 19092001](http://www.elcultural.es/revista/cine/El_ensue%C3%B1o_de_Borzage/19092001). Consultado el 15 de septiembre de 2014.
- [http://filmsworthwatching.blogspot.com.es/2014/06/mans-castle- University Chicago Press. 2002](http://filmsworthwatching.blogspot.com.es/2014/06/mans-castle-University-Chicago-Press-2002). Consultado el 1 de septiembre de 2014
- <http://www.cinemanet.info/2014/05/los-viajes-de-sullivan>. Consultado el 30 de septiembre de 2014

PELICULAS CITADAS

- Viaje a la luna* (*Voyage á la Lune*, Georges Méliès, 1902)
- Intolerancia* (*Intolerance*, David W. Griffith, 1916)
- El nacimiento de una nación* (*The birth of the nation*, David W. Griffith, 1916)
- El Gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)
- El chico* (*The kid*, Charles Chaplin, 1921)
- Sangre y Arena* (*Blood and Sand*, Fred Niblo, 1922)
- El Conde de Montecristo* (*Monte Cristo*, Emmett J. Flynn, 1922)
- Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich W. Murnau, 1922)
- Avaricia* (*Greed*, Erich Von Stroheim, 1923)
- La caravana de Oregón* (*The Covered Wagon*, James Cruze, 1923)
- Los Diez Mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1923)
- El último* (*Der Letzte Mann*, Friedrich W. Murnau, 1924)
- La Huelga* (*Stachka*, Serguei M. Eisenstein, 1924),
- El gran desfile* (*The Big Parade*, King Vidor, 1924)
- El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924)
- El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924),
- La octava esposa de Barba Azul* (*Bluebeard's Eighth Wif*, Sam Wood, 1924)
- El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Serguei Eisenstein, 1925),
- El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925)
- Ben Hur* (Fred Niblo, 1925)

- La pequeña Anita* (*Little Annie Rooney*, William Beaudine, 1925)
- La quimera del oro* (*The Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925)
- Don Juan* (Alan Crosland, 1926)
- La frivolidad de una dama* (*Forbidden Paradise*, Ernst Lubitsch, 1926)
- Metrópolis* (Fritz Lang, 1926)
- El pirata negro* (*The Black Pirate*, Albert Parker, 1926)
- La ley del hampa* (*Underworld*, J. Von Stenberg, 1927)
- El fin de San Petersburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*, Vladimir Pudovkin 1927)
- El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*, Frank Borzage, 1927)
- Ben Hur* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, Fred Niblo 1927)
- El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927)
- Alas* (*Wings*, William Wellman, 1927)
- Ello* (*It*, Clarence Bagder, 1927)
- Mendigos de la vida* (*Beggars of Life*, William Wellman, 1927)
- Paraíso para dos* (*Paradise for two*, Gregory La Cava, 1927)
- El circo* (*The Circus*, Charles Chaplin, 1927)
- El príncipe estudiante* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, Ernest Lubitsch, 1927)
- Y el mundo marcha* (*The Crowd*, King Vidor, 1928)
- Soledad*, (Lonesome, Paul Fejos 1928)
- La reina Kelly* (*Queen Kelly*, Erich Von Stroheim, 1928)
- Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York*, J. VonStenberg, 1928)
- La mujer ligera* (*A Woman of Affairs*, Clarence Brown, 1928)
- Arsenal* (*Arsenal*, Alexander Dovjenko, 1928)
- En el viejo Arizona* (*In old Arizona*, Raoul Walsh 1929)
- La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*, Sam Taylor, 1929)

- ¡Aleluya! (Hallelujah!, King Vidor, 1929)*
- Coqueta (Coquette, Sam Taylor, 1929)*
- El desfile del amor (The Love Parade, Ernest Lubitsch, 1929)*
- Incrédula (The Godless Girl, Cecil B. DeMille, 1929)*
- La gran jornada (The big trail, Raoul Walsh, 1930)*
- Sin novedad en el frente (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930)*
- Hampa Dorada (El pequeño Cesar, Mervyn Le Roy, 1931)*
- Soy un fugitivo (I Am a Fugitive From a Chain Gang, Mervyn Le Roy, 1931)*
- El enemigo público (The public enemy, William Wellman, 1931)*
- Código criminal (The Criminal Code, Howard Hawks, 1931)*
- Luces de ciudad (City lights, Charles Chaplin, 1931)*
- Cimarron (Wesley Ruggles, 1931),*
- El doctor Frankenstein (Frankenstein, James Whale, 1931)*
- Drácula (Dracula, Tom Browning, 1931)*
- Pistoleros de agua dulce (Monkeys business, Leo McCarey 1931)*
- Scarface, el terror del hampa (Scarface, Howard Hawks, 1932)*
- La parada de los monstruos (Freaks, Tom Browning, 1932)*
- El hombre y el monstruo (Dr. Jekyll y Mr. Hyde Rouben Mamoulian, 1932)*
- La locura del dólar (American Madness, Frank Capra, 1932)*
- Dama por un día (Lady for a day, Frank Capra, 1933)*
- Gloria y hambre (Heroes for Sale, William Wellman, 1933)*
- Soy un fugitivo (I Am a Fugitive From a Chain Gang, Mervyn Le Roy, 1933)*
- Fueros Humanos (A man's castle, Frank Borzage, 1933)*
- Sopa de Ganso (Duck Soup, Leo McCarey, 1933)*
- La calle 42 (42 nd street, Lloyd Bacon 1933)*

- Compañeros de juerga* (*Sons of the desert*, William A. Seiter, 1934).
- La viuda alegre* (*The Merry Widow*, Ernst Lubitsch, 1934)
- Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934)
- Al servicio de las damas* (*My man Godfrey*, Gregory LaCava, 1934)
- El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, King Vidor, 1934)
- Masacre* (*Massacre*, Alan Crosland, 1934)
- Contra el Imperio del crimen* (*'G' Men*, William Keighley, 1935)
- El infierno negro* (*Black Fury*, Michael Curtiz, 1935)
- Will boys of the road* (William Wellman, 1935)
- Tiempos Modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936)
- El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Reifenstahl, 1935)
- El secreto de vivir* (*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936)
- Furia* (Fritz Lang, 1936)
- Legión Negra* (*Black Legión*, A. Mayor, 1937)
- Melodías de Broadway* (*Broadway Melody*, Roy Del Ruth, 1937)
- Olimpia* (*Olympia*, Leni Reifenstahl, 1938)
- Ángeles de caras sucias* (*Angels With Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938)
- La fiera de mi niña* (*Bringing up baby*, Howard Hawks, 1938)
- Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939)
- La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939)
- Los violentos años 20* (*The Roaring Twenties*, Raoul Walsh, 1939)
- El judío Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940)
- El gran McGinty* (*The great MacGinty*, Preston Sturges, 1940)
- Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1941)
- Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's travels*, Preston Sturges, 1941)

- *El camino del tabaco* (*Tobacco road*, John Ford, 1941)
- *Juan Nadie* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941)
- *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)
- *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946)
- *Que bello es vivir* (*It's wonderful life*, Frank Capra, 1946)
- *El político* (*All the King's men*, Robert Rossen, 1949)
- *El apartamento* (*The apartment*, Billy Wilder 1960)
- *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967)
- *Danzad, danzad malditos* (*They Shoot Horses, Don't They*, Sidney Pollack, 1969)
- *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972)
- *Esta tierra es mi tierra* (*Bound for Glory*, Hal Ashby, 1976)
- *Érase una vez América* (*Once upon a time in America*, Sergio Leone, 1983)
- *Cotton Club* (*The Cotton Club*, Francis F. Coppola, 1984)
- *En un lugar del corazón* (*Places in the heart*, Robert Benton, 1984)
- *Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*, Brian de Palma, 1987)
- *De ratones y de hombres* (*Of mice and men*, Gary Sinese, 1992)
- *Cinderella Man* (*Cinderella Man*, Ron Howard, 2005)
- *Enemigos Públicos* (*Public Enemies*, Michael Mann, 2009)